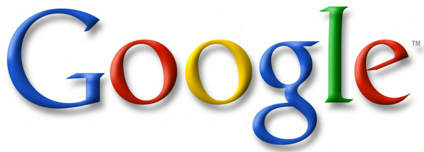





DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.
1858.

AESTHETIK.

AESTHETIK

VON

ROBERT ZIMMERMANN.

ERSTER, HISTORISCH-KRITISCHER THEIL.

WIEN 1858.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOFBUCHHÄNDLER.

GESCHICHTE

DER

AESTHETIK

ALS

PHILOSOPHISCHER WISSENSCHAFT

VON

DR. ROBERT ZIMMERMANN,

ORDENTL. ÖFF. PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AN DER K. K. UNIVERSITÄT
ZU PRAG.

WIEN 1858.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOFBUCHHÄNDLER.

Es ist wirklich der Bemerkung werth, dass die Schlaffheit über ästhetische Dinge immer sich mit der moralischen Schlaffheit verbunden zeigt, und dass das reine strenge Streben nach dem hohen Schönen, bei der höchsten Liberalität gegen Alles, was Natur ist, den Rigorism im Moralischen bei sich führen wird.

SCHILLER an GOETHE den 2. März 1798.



Vorrede.

Ursprünglich bestimmt, einer neuen Darstellung der Aesthetik vom Standpunkte reiner Formwissenschaft als wenige Bogen starke historisch —kritische Einleitung zu dienen, ist bei zunehmendem Interesse an dem Gegenstande das nachstehende Buch allmälig zu einem selbstständigen Werk und zu seinem gegenwärtigen Umfang herangewachsen. Je weiter er kam, desto mehr überzeugte sich der Verfasser, dass unter den einzelnen philosophischen Wissenschaften, deren Entwicklungsgang Gegenstand abgesonderter Behandlung geworden, für die Geschichte der Aesthetik noch am wenigsten geschehen sei. Kaum ein Beispiel gesonderter Betrachtung war zu finden, das zugleich so selten geworden zu sein scheint, dass es ihm nicht gelang, ein Exemplar davon aufzutreiben, der „Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Koller; Regensburg 1799." Zwar haben fast alle Darsteller der Aesthetik eine kurze Geschichte der Wissenschaft ihrem Inhalte entweder vorausgeschickt oder eingeflochten, wie Solger (in seinen Vorlesungen über Aesthetik, herausg. von Heyse, Leipzig 1829. S. 10—46), der zugleich im „Ervin" die erschöpfendste Kritik seiner Vorgänger geliefert hat, und Schleiermacher (in seinen Vorlesungen über Aesthetik" herausg. von Lommatzsch; der S.

W. VII. Band S. 4—18); beide gehen jedoch über die Grenzen historischer Einleitungen zum eigenen Vortrage nicht hinaus. Hierauf hat Hegel (Aesth. herausg. von Hotho 2. Auflage 1842. I. Band. S. 73—82) eine gleichfalls sehr kurz gefasste „historische Deduction des wahren Begriffs der Kunst“ gegeben, die erst von der Kant'schen Philosophie beginnt und keinen andern Zweck hat, als sich selbst an den Vorgängern zu orientiren. Ebenso findet sich bei Vischer die Geschichte der Aesthetik nur gelegentlich in Anmerkungen eingestreut. Ausführlicher hat Zeising in seinen verdienstvollen „Aesthetischen Forschungen“ und in seiner „Neuen Proportionslehre der menschlichen Gestalt“ davon gehandelt. An Monographien fehlt es gleichfalls nicht, unter welchen die Hemsens: „Schillers Ansichten über Schönheit und Kunst“ Gött. 1854, und Danzels vorzügliche Aufsätze, eine hervorragende Stelle einnehmen. Eine Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft jedoch, wie es dergleichen für die Rechtsphilosophie von Stahl und Lintz, für die Moralphilosophie von Stäudlin und J. H. Fichte, für die Logik von Prantl, für die Psychologie von F. A. Carus gibt, ist in der philosophischen Literatur der Deutschen bisher noch nicht vorhanden gewesen.

Aber auch nicht in der französischen und englischen. Kaum, dass sich bei Cousin (Du vrai, du beau et du bien VI. ed. Paris Didier 1857. pag. 171 u. ff.) eine kurze Skizze der platonischen Theorie des Schönen und der Kunst findet, während bei Pictet (Du beau dans la nature, l'art et la poësie. Paris. Cherbuliez 1856) wenigstens zwei Capitel, das sechste und siebente (p. 119—160) der Geschichte der ästhetischen Theorien gewidmet sind.

Etwas mehr ist für die Geschichte der ästhetischen Ansichten des Alterthums geschehen, wie es die philologischen Studien schon von selbst mit sich brachten. Hier hat Hillebrand unter dem sonderbaren Titel: Aesthetica lite-

raria antiqua classica (Mainz 1828) eine „Sammlung“ geliefert, welcher Ed. Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten I. Vorw.) das Verdienst und die practische Brauchbarkeit nicht abspricht, ohne dass den Forderungen der Wissenschaft dadurch Genüge geleistet sei. Den letztern entspricht dagegen im vorzüglichen Grade Müllers eigenes oben genanntes Werk (Breslau. Hirt. Erster Band 1834. Zweiter Band 1837), bisher das Einzige, was den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu erschöpfen gesucht hat.

Ueber die ästhetischen Theorien einzelner Philosophen des Alterthums ist die Literatur zahlreicher. Ausser den Gesammtdarstellungen der Philosophie des Alterthums von Ritter, Zeller und Brandis, in welchen auch die ästhetischen Ansichten Plato's, Aristoteles' und Plotin's ihre Stelle finden, sowie den Werken, welche den Systemen des Plato und Aristoteles insbesondere gewidmet sind, von C. Fr. Hermann (Gesch. und System der Platonischen Philosophie), Beck (Platos Philosophie), Biese (die Philosophie des Aristoteles) hat die platonische Aesthetik insbesondere an Ruge (die platonische Aesthetik, Halle 1832), die Aristotelische an Schrader (de artis apud Aristotelem notione et vi. Berolini 1843), und neuerlich an Bernays (Grundz. der verlorenen Abhandl. des Aristot. von der Wirkung der Tragödie, Breslau 1857), die Plotinische an Lindeblad (Plotinus de pulcro. Lundae 1830) und Ferd. Gregorovius (Fichte's Zeitschr. für Philosophie XXVI. Band S. 112—147), von kleinern Abhandlungen von G. Hermann, Raumer und Anderen zu schweigen, die an ihrem Orte erwähnt werden sollen, eigene Darsteller gefunden.

Von den Alten an kann daher die Geschichte der Philosophie des Schönen und der Kunst als unbebautes Feld gelten. Hätte ein allzufrüher Tod Wilhelm Danzel's hoffnungsvolle Laufbahn nicht an der Schwelle des Mannesalters

unterbrochen, er wäre für diesen Boden, wie er Lust und Kraft besass, auch der richtige Ackersmann geworden*).

Wenn wir diese Arbeit aufnehmen, so geschieht es nicht, um einem Besseren den Rang abzulaufen, sondern weil eben kein Besserer sich gefunden hat. Wir haben durch Jahre gehofft, dass ein Anderer die gebotene Gelegenheit benützen werde, eine fühlbare Lücke in der deutschen philosophischen Literatur auszufüllen, wir haben dies bei der oft hervorgehobenen alexandrinischen Natur unseres Zeitalters mit vermehrter Wahrscheinlichkeit erwartet. Ein Jahrhundert ist verflossen, seit das erste Werk erschien, das den Namen unserer Wissenschaft an der Stirne trug (Baumgartens Aesthetica Frankfurt an der Oder 1750), es scheint die Zeit gekommen zu sein, die Resultate ihrer Entwicklung und diese selbst in Eins zusammenzufassen. Ein Zweig der Philosophie und an ihren jedesmaligen Wandlungen theilnehmend, hätte sie wie jeder andere des grossen Baumes das

*) Wir lernen aus seiner von Otto Jahn mit liebevoller Pietät für den Dahingeschiedenen, dem auch Schreiber dieses aus nur flüchtiger persönlicher Bekanntschaft eine ehrende und warme Erinnerung bewahrt, verfassten Lebensskizze (S. Gesammelte Aufsätze von W. Danzel, herausg. von Otto Jahn, Leipzig 1858), dass ihm die Aesthetik für dasjenige Gebiet galt, auf dem er glaubte etwas leisten zu können. Was er geleistet haben würde, das lässt seine scharfsinnige Schrift über die „Aesthetik der Hegel'schen Philosophie, Hamburg 1844," seine Pietät für Lessing, dessen „Ehrenretter" er geworden, das lassen vor Allem seine höchst bedeutenden Aufsätze „über den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe" (Fichtes Zeitschr. für Philos. und spec. Theologie 1844, XII. 2. S. 201 ff. 1845. XIV. 2. S. 161 ff. XV. 2. S. 192 ff. wieder abgedr. in den ges. Aufs. S. 1—84) und seine leider nicht in die Sammlung seiner Aufsätze aufgenommenen Recensionen ästhetischer Schriften in der Jenaer Lit. Zeitung (aufgezählt in der Lebensskizze S. XVII. Anm.) mit schmerzlicher Wehmuth ahnen. Mit einer bewunderungswürdigen Literaturkenntniss verband Wilhelm Danzel den seltensten kritischen Scharfsinn und zugleich den Muth, sich weder von herkömmlichen Autoritäten noch von speculativer Scheintiefe blenden zu lassen.

Recht auf abgesonderte historische Betrachtung, auch wenn bei ihr nicht noch das Eigenthümliche hinzukäme, dass gerade die neueste speculative Philosophie einen vorherrschend ästhetischen Charakter trägt. Die intellectuale Anschauung, welche seit Schelling, ja seit Fichte schon (wenigstens in dessen ästhetischen Begriffen) die Philosophie beherrschte, ist ursprünglich ein Ausfluss der ästhetischen Vorstellungsweise. Die Aufhebung des Dualismus zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, welche noch Schiller als blossen Imperativ, als etwas ansah, das wir aus praktischen Rücksichten als realisirbar betrachten müssen, wurde zuerst im Schönen als wirklich vorhanden aufgefasst, und damit die Kunst als Thätigkeit des wahren Ich's, die Schönheit als wahre Lösung aller Gegensätze betrachtet. Damit aber trat die Aesthetik in den Mittelpunkt der Speculation, in ihr fand die erste unmittelbare Anschauung statt, deren Auffindung die Aufgabe, deren Auslebung den Inhalt aller Philosophie ausmachte. Aus einem vereinzelnten Begriffe wurde die Schönheit zum Spiegel der Totalität erhoben, und eine Zeit lang schien es zweifelhaft, ob nicht der Cultus der Kunst fortan die Stelle der Philosophie und Religion, der Beruf des Künstlers den des Denkers und Priesters zu ersetzen bestimmt sei.

Solche Ansprüche hielten eine geraume Zeit hindurch Aller Augen auf die Philosophie der Kunst gespannt, in welcher erst der Genius der Menschheit, dann die Gottheit selbst, zuletzt der Genius der Geschichte nach einander, wenn nicht die höchste, doch eine verhüllte Offenbarung ihrer selbst sichtbar werden lassen sollte. Man betrachtete sie, wenn nicht als absolute Erkenntniss selbst, doch als eine Vorstufe zu derselben. Die Form eines Prozesses des absoluten Geistes, welche die Philosophie überhaupt angenommen hatte, ward als solche auch die Form der Philosophie der Kunst; die „Versöhnung" zwischen Geschichte und Speculation, welche damit eintrat, dass die letztere selbst

zur Geschichte ward, verwandelte auch die Aesthetik aus einer Grundlegung der Beurtheilung der Kunst in eine Geschichte derselben.

Man kann nicht sagen, dass der Kunst ihre speculative „Erhöhung“ durchaus zum Vortheile ausgeschlagen sei. Zwar ist zum Glück der Einfluss der Theorie auf die ausübende Kunst in der Regel geringer, als umgekehrt die Einwirkung der Werke der letztern auf die Ausbildung der erstern; dennoch wäre es möglich, so manches gewaltsame Experiment in der Poësie, so manche ungebührliche Vernachlässigung der schönen Form in der bildenden Kunst, so manchen Gedankenluxus in der Musik, auf dies zu hoch und falsch gesteckte Ziel der philosophirenden Kunst zurückzuführen. Aber der nachtheiligste Einfluss jener, nun auch schon im andern Sinne historisch gewordenen Aesthetik, bestand in der entnervenden Verflachung, die sie in der Kritik erzeugte Es war eine Frucht des historischen Prozesses, in welchem die absolute Idee durch die einzelnen künstlerischen Subjecte hindurchzieht, in jeder Verschiedenheit des Products nur eine Unterschiedenheit des an sich mit jedem andern gleichberechtigten künstlerischen Standpunkts zu gewahren. Dieser Auffassung zufolge repräsentirte jede einzelne Form, welche die Kunstproduction im Laufe der Ereignisse angenommen hatte, eine Stufe der Idee in ihrer absoluten Entfaltung, hatte als solche ihr Recht, aber auf's Ganze bezogen, Unrecht. Der Kritik blieb kein anderes Geschäft als das Factum, dass sie sei, bereitwillig anzuerkennen.

Durch das bewusste Aufgeben eines objectiven Massstabs, dessen schwerverhehlte Grundlage das ästhetische Nichtwissen, dessen unmittelbare Folgen der intoleranteste Subjectivismus einer —, der indifferente gemüthliche Quietismus andererseits, hat die Kritik ebenso wie die Wissenschaft, die ihr Mutter und Quell sein sollte, die Aesthetik, den grössten Theil des Vertrauens wieder eingebüsst. Es erheben sich Stimmen, die ihr selbst das Recht der Existenz ab-

sprechen und wahrlich, wenn sie nach einem jahrhundertlangem Bestehen es nicht weiter, als bis zur bewussten Rückkehr zu dem Gemeinplatze gebracht hätte, dass über den Geschmack sich nicht streiten lasse, dann könnte es nicht mehr fraglich sein, ob sie noch den Namen einer Wissenschaft verdiene.

Aber gerade in solch einem Augenblicke, wo das Resultat hoffnungslos scheint, ist es Zeit zur historischen Betrachtung. Die Wissenschaft ist uns selbst zu etwas Aeusserlichem geworden, und wir sehen ihrer Entwicklungsgeschichte zu „ohne Neid und ohne Gunst." Wie ein Naturphänomen lassen wir sie an unseren Augen vorüber wandeln, und je kühler wir selbst in unseren Erwartungen geworden sind, desto mehr verdient es Glauben, wenn wir diese am Schlusse doch übertroffen finden sollten. Waren es zum Theile wenigstens irrige Richtungen, welche die Wissenschaft einschlug, wird beim Ueberblicken der ganzen Geschichte derselben es leichter die Punkte zu finden, wo sie von der wahren Strasse abgingen. Mehr bedarf der Reisende nicht, dem am rechten Wege gelegen ist.

Diese Puncte zu bestimmen, ist die Aufgabe dieses Buches. Nicht mehr will es, als eine Post- und Strassenkarte entwerfen, auf welcher alle Pfade und Irrpfade verzeichnet sind, welche die philosophische Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst bisher zu betreten versucht hat, und gelegentlich andeuten, wenn welche zu Sackgassen geführt haben. Welchen davon der Kartenzeichner selbst für den rechten hält, dieses gänzlich zu verbergen wird ihm wohl so wenig gelingen, als es dem Schauspieler je gelingt, seine Person gänzlich unkenntlich zu machen, aber dass seine individuelle Meinung auf sein Urtheil über die Ansichten Anderer so wenig bestimmenden Einfluss als möglich nehme, dazu glaubt er, wenn nicht die Kraft, doch wenigstens den besten Willen in sich anzutreffen.

Den unbefangenen Blick des Lesers sicher zu stellen,

hielt er für die erste Pflicht eines Geschichtsschreibers, und er hat darum die Gefahr der Breite nicht gescheut, um sich stets der eigenen Worte der Schriftsteller zu bedienen. Alle eigene Theorie verspart er auf einen zweiten systematischen Theil, dem der erste kritische nur ebenen Boden bereiten soll. Die Kritik, die er sich erlaubt, soll keine andere sein, als wie sie der dargestellte Gegenstand bei dem parteilosen Dritten von selbst mit sich führt, mit sorgfältiger Vermeidung jener „schlechtesten" von allen, „welche die geistigen Erzeugnisse Anderer, an den Ansichten misst, die man nun einmal bei sich festgestellt hat" *). Möchte es ihm dagegen gelungen sein, jene „productive" Kritik, wie Fr. Schlegel sie nannte, und die er Lessingen beilegt, seinem Buche einzuhauchen, welche darin besteht, „an den Fehlern Anderer sich der Wahrheit bewusst zu werden." Er könnte dann hoffen, den schönen Worten von Leibnitz gerecht zu werden, die er schon einer andern seiner Schriften **) als Motto vorangestellt: La verité est plus répandue, qu'on ne pense; mais elle est très-souvent fardée et très-souvent aussi enveloppée et même affaiblie, mutilée, corrompue par des additions, qui la gâtent ou la rendent moins utile. En faisant remarquer ces traces de la verité dans les anciens ou pour parler plus généralement dans les antérieurs, on tireroit or de la boue, le diamant de sa mine et la lumière des ténèbres et ce serait en effet perennis quaedam philosophia.

Ueber das Buch ist hiernach nur noch Weniges zu sagen. Die eigentliche Geschichte der Aesthetik beginnt erst mit deren Auftreten als besondere Wissenschaft, so dass dadurch der Titel des Buches gerechtfertigt erscheint. Da die ästhetischen Begriffe aber älter sind als die Aesthetik, und diese sich auf

*) Danzel: Lessings Leben I. S. 254.

**) Leibnitz und Herbart. Eine gekrönte Preisschrift. Wien 1849 S. 1.

dieselben stets wieder bezieht, so hat der Verfasser es für zweckmässig gehalten, die zerstreuten Erörterungen über ästhetische Gegenstände, welche der systematischen vorangingen, als „Vorgeschichte“ der „Geschichte“ voranzuschicken. Dieser Theil ist daher auch der kürzeste, weil er der am meisten bearbeitete ist, und dient der eigentlichen Schrift nur als Einleitung. Wer in diesem Theile Lust nach grösserer Ausführlichkeit trägt, den glaubt der Verfasser auf die oben genannte vorzügliche Arbeit von Ed. Müller verweisen zu dürfen.

Um nicht zu weitläufig zu werden, war es nöthig den Beisatz des Titels „als philosophischer Wissenschaft“ genau festzuhalten. Nicht nur alle technischen, sondern auch alle historischen, ja selbst die mehr systematischen Bestandtheile der Aesthetik, sowie der einzelnen Kunstlehren sind von der Geschichte ausgeschlossen. Nur die philosophischen und unter ihnen nur wieder die Begriffe des Schönen selbst sowie der Kunst bilden den Gegenstand der Darstellung. Die Ausnahmen, welche davon theilweise bei den Begriffen des Komischen und Tragischen, dann einzelner Künste gemacht sind, dürfen eben nur als Ausnahmen Rechtfertigung finden.

Am Schlusse hat der Verfasser den Grundsatz, dass der Lebende als solcher der Geschichte nicht angehört, nur in Bezug auf einige Freunde der Hegel'schen Schule übertreten. Die geraume Zeit, welche seit der ersten Erscheinung verflossen ist (1830), mag ihn bei Weisse, das verdiente Ansehen, in welchem der geistreiche Kunstkenner steht, bei Vischer entschuldigen; wer dagegen wie Ruge selbst lebend Geschichte macht, kann nichts dagegen haben, auch „geschichtlich“ behandelt zu werden.

Dem Verfasser erübrigt noch die angenehme Pflicht, dem hohen k. k. Unterrichtsministerium für den ihm zur Förderung seiner ästhetischen Studien im Jahre 1856 gestatteten halbjährigen Urlaub und die gewährten Mittel zur Reise nach und mehrmonatlichem Aufenthalt in Italien sei-

nen ehrerbietigen, sowie seinem väterlichen Freunde, Herrn Prof. M. J. Fessl in Wien, und seinem hoffnungsvollen Zuhörer Herrn phil. Stud. Jos. Dastich in Prag für die oft mühevolle Unterstützung bei der Herausgabe, seinem verehrten Verleger und Freunde, Herrn W. Braumüller in Wien, für die nur mit grossen, der Wissenschaft gebrachten Opfern zu bewerkstelligende ausnehmend schöne Ausstattung des Werkes seinen aufrichtigen Dank zu sagen. Der während der Arbeit fast um das Doppelte des ursprünglichen vermehrte Umfang des Werkes, dessen Drucklegung ein volles Jahr in Anspruch nahm, hat das Erscheinen desselben, dem das systematische Lehrbuch baldmöglichst nachfolgen soll, bis heute verzögert.

Prag, Ostern 1858.

Robert Zimmermann.

Inhalt.

Erstes Buch.

Geschichte der philosophischen Begriffe vom Schönen und von der Kunst von den Griechen bis zur Einführung der Aesthetik als besonderer Wissenschaft durch Baumgarten (1750).

Erstes Kapitel. Plato. S. 1—54.

Zweites Kapitel. Aristoteles. S. 55—121.

Drittes Kapitel. Plotin. S. 122—154.

Zweites Buch.

Von der Einführung der Aesthetik als besonderer philosophischer Wissenschaft durch Baumgarten bis zu ihrer Reform durch Kant in der Kritik der Urtheilskraft (1750—1790).

II. Engländer.

Drittes Buch.

Von der Reform der Aesthetik durch Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft bis zum Auftreten der Aesthetik des Idealismus. (1790—1798).

Erstes Buch.

Vorgeschichte der Aesthetik: Entwicklung der philosophischen Begriffe vom Schönen und von der Kunst von den Griechen bis zur Einführung der Aesthetik als besonderer philosophischer Wissenschaft (1750).

Erstes Kapitel.

Plato.

Wie das deutliche Bewusstsein dem bewusstlos waltenden Instinkt, wie die philosophische Betrachtung der Natur ihren thatsächlich gegebenen Erscheinungen nicht vorgeht, sondern nachfolgt, so stellt die Philosophie des Schönen und der Kunst erst späterhin sich ein, nachdem langjährige Kunstübung und Naturwahrnehmung ihr vorangegangen. Wir dürfen sagen, dass erst mit Plato die zusammenhängende, denkende Bearbeitung der Begriffe vom Schönen und der Kunst ihren Anfang nimmt, obgleich nicht Griechen allein, sondern auch die orientalischen Völker zu seiner Zeit bereits hohe Stufen der Kunst erstiegen und unter glücklichem Himmel geboren wie unter günstigen Verhältnissen erwachsen in der umgebenden landschaftlichen wie thierischen und menschlichen Natur einen reichen Schatz der Schönheit vor Augen hatten. Dennoch ist, was bis auf ihn in dieses Gebiet einschlägt, theils auf vereinzelte Aussprüche über Dichter und Dichten, die so alt sind wie dieses selbst, theils auf unklare Aufzählungen beschränkt, die den Namen von Erklärungsversuchen kaum verdienen. Von den letzteren führt Plato im Hippias ein Beispiel an, indem er diesem, der doch ein Buch „von den schönsten Frauen" geschrieben haben soll, auf die Frage: was das Schöne sei? die Antwort in den Mund legt: eine schöne Jungfrau, Gold u. dgl., während er um die Aufstellung des Begriffs der Schönheit sich gar nicht kümmert. Einen Schritt weiter that Sokrates, soweit wir ihn nicht aus Plato's, sondern aus Xenophon's Ueberlieferungen kennen, indem er das Schöne nicht durch Aufzählung schöner Objekte, sondern durch Vergleichung mit andern Begriffen zu be-

stimmen sucht, ohne doch eine recht befriedigende Auskunft darüber zu geben. Denn er scheidet nach Xenophon*) weder das Gute vom Schönen, noch dieses von dem zu irgend einem Gebrauche Tauglichen oder Geschickten, so dass seiner Erklärung zufolge die schärfsten Augen auch immer die schönsten sein würden. Ferner nennt er das Schöne das Liebe Erregende, hinzufügend, diese könne sowohl eine edle himmlische, als eine niedrige irdische sein; welche von beiden aber nur für die Wirkung der Schönheit zu halten sei, gibt er nicht an. In Bezug auf die Kunst möchte man von Sokrates der sowohl der Sohn eines Künstlers, als selbst Künstler war, wohl am Ersten eine fruchtbare Aeusserung erwarten. In der That wird auf ihn das Verfahren zurückgeführt, das nach Anderen dem Zeuxis zugeschrieben werden muss, ein schönes Bildniss zu formen durch Zusammenordnung des in der Natur zerstreuten vereinzelten Schönen**). Auch dem Parrhasios soll er wie dem Bildhauer Kliton seinen Rath ertheilt haben, jenem in die Züge des Gesichts gewinnenden Ausdruck zu legen, diesem, die Affekte der Seele, gleichsam die Thaten derselben, noch ausser der Gestalt nachzubilden. Der Ausdruck *ἀπομιμεῖσθαι*, dessen er sich hiebei bedient, drückt zunächst nur die Umbildung der leiblichen Züge aus, in welchen der geistige Affekt sich ausprägt, so dass damit angedeutet werden sollte, wie es sich in der That verhält, der Künstler vermöge das Geistige nicht unmittelbar, sondern nur dessen Spiegelbild im Leiblichen, das Unsichtbare nur durch das Sichtbare darzustellen. Wie wenig übrigens Sokrates selbst durch diese vereinzelten Aussprüche das Wesen des Schönen erschöpft zu haben glaubte, geht aus einem anderweitigen Geständniss desselben hervor. Ihm sei, sagt er, indem er vom Guten und Schönen genauere Einsicht sich habe verschaffen wollen, für die schönen Werke der Maler und Bildhauer wenig Zeit übrig geblieben. Vielmehr habe er demjenigen nachgeforscht, inwiefern bei dem Menschen das Schöne mit dem Guten sich vereinigt finde***).

*) Vgl. Ed. Müller: Gesch. der Theor. der Kunst bei den Alten I. S. 23.

**) Dass er damit nichts Anderes, als das gewöhnliche Verfahren der Künstler gemeint, geht aus des Parrhasios Entgegnung hervor. Memor. III. 10 2. Müll. a. a. O. S. 227.

***) Oeconom 7. 15.

So ist es denn klar, dass bei Sokrates, wie wir es bei seinem und bei dem ganzen Charakter seiner Philosophie nicht anders erwarten dürfen, das Interesse am Ethischen dasjenige am Aesthetischen überwogen habe. Indem er das Schöne auf das Nützliche zurückführte, war es ihm vor Allem um die Wirkung desselben zu thun und vielleicht in keinem Punkt ist seine Ansicht so einflussreich auf die seines grossen Schülers geworden, als in diesem.

Die beinahe ausschliessliche Würdigung des Schönen aus dem ethisch-politischen Gesichtspunkt ist der hervorstechende Charakterzug der platonischen Lehre vom Schönen und von der Kunst. Nicht unabhängig für sich ziehen beide, sondern das Schöne nur insofern als es das Wahre und Gute, die Künste nur insofern als sie den Staat berühren, seine Aufmerksamkeit auf sich und beide erscheinen demnach im Ganzen seiner Philosophie als nur von untergeordneter Bedeutung. An keinem Orte der platonischen Schriften finden wir sie gesammelt, dagegen an den verschiedensten zerstreut, in grösserer Ausführlichkeit im Philebos, im Phaidros, im Gastmahl und in den Büchern vom Staate. Die vier genannten Dialoge ergänzen einander, denn in jedem derselben behandelt er eine andere Seite des Schönheitsbegriffs und wir können in denselben eine gewisse Rangordnung wahrnehmen. So schildert er im Philebos vom psychologischen Standpunkt aus die subjektive Seite des Schönen, dessen Eindruck auf den ausserhalb befindlichen Beschauer. In den Büchern vom Staate dagegen vom metaphysischem Standpunkt dessen objektive Seite, das Schöne an sich, das den Eindruck hervorruft. Im Phaidros und im Gastmahl aber das vereinigende Band, die Liebe zum Schönen und die Sehnsucht nach Vereinigung mit demselben, welche eine Folge zugleich des subjektiven Genusses und der Alles überwältigenden Macht des schönen Gegenstandes ist.

Beabsichtigt oder nicht, ist die Zusammengehörigkeit dieser Lehren dennoch unverkennbar. Das Schöne setzt ein Objekt der Betrachtung und ein betrachtendes Subjekt voraus, und ist folglich von jedem dieser entgegengesetzten Pole der Begriffsbestimmung zugänglich, während doch erst aus beider Zusammenklang das ganze volle Wesen der Schönheit hervorbricht. Das reine An Sich des Schönen stellt dabei die aktive, der erregte Lusteindruck

die passive Seite dar, welche erst in der erregten Liebe und Sehnsucht nach dem schönen Gegenstande wieder thätig, während dieser als Ziel des Begehrens wieder leidend auftritt. Das ganze Verhältniss zwischen Objekt und Beschauer, dessen Erscheinung die Schönheit ist, stellt sich folglich in der Form der Wechselwirkung heraus, für welche jeder der beiden in ihr begriffenen Factoren gleich wichtig und unentbehrlich ist. Schönheit liegt weder in der geniessenden Lust noch im genossenen Objekte, noch in der Liebe und dem Geliebtwerden allein, sondern in allen zusammengenommen.

Eine vollständige zusammenhängende Darstellung dieses Wechselverhältnisses suchen wir aber in den genannten wie in den übrigen Gesprächen Plato's vergebens. Je ausführlicher er jedes der einzelnen Elemente, das Verhältniss des Schönen zum Subjekt oder umgekehrt das des Subjekts zum Schönen, und endlich dessen selbsteigene Natur ohne Beziehung auf irgend ein Subjekt darstellt, desto zweifelhafter lässt er uns durch den Mangel einer eigenen Zusammenfassung aller drei Bedingungen darüber, ob eine solche auch wirklich in seinem Plane gelegen habe. Er ist hierdurch Veranlassung geworden, dass die späteren Schönheitsphilosophen bald das eine, bald das andere Glied des Wechselverhältnisses einseitig hervorgehoben haben. Indess die Einen das Schöne nur in seinen Wirkungen, suchten Andere dasselbe nur in seinem objektiven Wesen. Wenige in der Zusammenstimmung beider. Jene könnte man als die subjektiven, diese als die objektiven Aesthetiker bezeichnen. Die Ersten betrachten das Schöne psychologisch, die Zweiten metaphysisch; jene sind in der Regel Empiriker, die das Schöne aus dem Gefühl, diese speculative Denker, die es aus der Idee ableiten. Der Gegensatz beider Richtungen zieht sich durch die ganze Geschichte der Wissenschaft vom Schönen.

Wenden wir uns zunächst zur Betrachtung des Eindrucks welchen das Schöne hervorruft, so bietet sich uns das Gespräch: Philebos als natürliche Quelle der Ansichten Plato's dar, welches auch der Zeit nach den drei anderen Genannten vorhergeht. In demselben charakterisirt Plato zuerst den Begriff der Lust überhaupt, um diejenige auszuscheiden, welche das Schöne in uns erzeugt. Von der Lust, lässt er Sokrates sprechen, müsse

man anheben und bedenken, wie sie von Natur aus beschaffen sei. Denn zwar, wie man so höre, sei sie ganz einfach wie Eines; gewiss aber habe sie verschiedene und gewissermassen einander ähnliche Gestalten angenommen, da der Zügellose Lust empfinde, der Besonnene jedoch ebenfalls, und zwar gerade durch seine Besonnenheit; ebenso der Unüberlegte durch sein Unüberlegt- und der Verständige durch sein Verständigsein. Die eine ist eine wahre, die andere eine falsche Lust; jene selbst aber wieder eine reine oder eine durch Schmerzgefühl getrübte, so das wir zwei Hauptklassen des Lusteindrucks erhalten, einen reinen und unreinen d. i. aus Lust- und Unlustgefühlen gemischten Lusteindruck. Er unterscheidet weiter die körperliche Lust, welche auf einem blossen Kitzel der Sinnesorgane beruht, von der geistigen, welche durch eine lebhafte Anregung der Seele hervorgebracht wird. Jene ist zu niedriger Abkunft, als dass sie mit derjenigen vermengt werden dürfte, die das Schöne in uns rege macht; für sie wählt er den Ausdruck des die Begierde Befriedigenden, und bezeichnet die drei Stufen des Lustgefühls als solche, welche bloss den Körper, oder Körper und Seele zugleich, oder nur die Seele allein angehen. Die beiden ersten Arten sind stets gemischt, weil dem Lustgefühl des Genusses stets der Schmerz des Bedürfnisses vorhergeht, die dritte dagegen ist ungemischt. Weder sei, wie die Kyniker behaupteten, alle Lust verwerflich, weil jede mit einem schmerzhaften Gefühl behaftet sei, noch wie die Hedoniker lehrten, jede Lust schon als Solche etwas begehrenswerthes. Vielmehr seien zwar die meisten Lustgefühle mit Schmerz vermengt (*μιχθεῖσαι*), es gebe aber doch auch „reine ungemischte (*ἀμίκτοι*) Freuden." Zu diesen letzten nun gehören diejenigen, welche aus der Betrachtung des Schönen entspringen. „Diejenigen nemlich, sagt Sokrates, welche behaupten, alle Lustgefühle seien nur ein Aufhören von Schmerzgefühlen, überzeugen mich nicht so ganz, sondern ich benütze, wie ich sagte, ihr Zeugniss dafür, dass manche Gefühle Lustgefühle zu sein scheinen, die es keineswegs sind, und dass zugleich andere in der Einbildung gross und zahlreich, aber dabei mit Schmerzgefühlen und einem Nachlassen der grössten, auf Gebrechen des Leibs und der Seele sich beziehenden Schmerzen untermischt sind. Die wahren aber sind diejenigen, die sich auf D a s beziehen, was

die passive Seite dar, welche erst in der erregten Liebe und Sehnsucht nach dem schönen Gegenstande wieder thätig, während dieser als Ziel des Begehrens wieder leidend auftritt. Das ganze Verhältniss zwischen Objekt und Beschauer, dessen Erscheinung die Schönheit ist, stellt sich folglich in der Form der Wechselwirkung heraus, für welche jeder der beiden in ihr begriffenen Factoren gleich wichtig und unentbehrlich ist. Schönheit liegt weder in der geniessenden Lust noch im genossenen Objekte, noch in der Liebe und dem Geliebtwerden allein, sondern in allen zusammengenommen.

Eine vollständige zusammenhängende Darstellung dieses Wechselverhältnisses suchen wir aber in den genannten wie in den übrigen Gesprächen Plato's vergebens. Je ausführlicher er jedes der einzelnen Elemente, das Verhältniss des Schönen zum Subjekt oder umgekehrt das des Subjekts zum Schönen, und endlich dessen selbsteigene Natur ohne Beziehung auf irgend ein Subjekt darstellt, desto zweifelhafter lässt er uns durch den Mangel einer eigenen Zusammenfassung aller drei Bedingungen darüber, ob eine solche auch wirklich in seinem Plane gelegen habe. Er ist hierdurch Veranlassung geworden, dass die späteren Schönheitsphilosophen bald das eine, bald das andere Glied des Wechselverhältnisses einseitig hervorgehoben haben. Indess die Einen das Schöne nur in seinen Wirkungen, suchten Andere dasselbe nur in seinem objektiven Wesen. Wenige in der Zusammenstimmung beider. Jene könnte man als die subjektiven, diese als die objektiven Aesthetiker bezeichnen. Die Ersten betrachten das Schöne psychologisch, die Zweiten metaphysisch; jene sind in der Regel Empiriker, die das Schöne aus dem Gefühl, diese speculative Denker, die es aus der Idee ableiten. Der Gegensatz beider Richtungen zieht sich durch die ganze Geschichte der Wissenschaft vom Schönen.

Wenden wir uns zunächst zur Betrachtung des Eindrucks welchen das Schöne hervorruft, so bietet sich uns das Gespräch: Philebos als natürliche Quelle der Ansichten Plato's dar, welches auch der Zeit nach den drei anderen Genannten vorhergeht. In demselben charakterisirt Plato zuerst den Begriff der Lust überhaupt, um diejenige auszuscheiden, welche das Schöne in uns erzeugt. Von der Lust, lässt er Sokrates sprechen, müsse

man anheben und bedenken, wie sie von Natur aus beschaffen sei. Denn zwar, wie man so höre, sei sie ganz einfach wie Eines; gewiss aber habe sie verschiedene und gewissermassen einander ähnliche Gestalten angenommen, da der Zügellose Lust empfinde, der Besonnene jedoch ebenfalls, und zwar gerade durch seine Besonnenheit; ebenso der Unüberlegte durch sein Unüberlegt- und der Verständige durch sein Verständigsein. Die eine ist eine wahre, die andere eine falsche Lust; jene selbst aber wieder eine reine oder eine durch Schmerzgefühl getrübte, so das wir zwei Hauptklassen des Lusteindrucks erhalten, einen reinen und unreinen d. i. aus Lust- und Unlustgefühlen gemischten Lusteindruck. Er unterscheidet weiter die körperliche Lust, welche auf einem blossen Kitzel der Sinnesorgane beruht, von der geistigen, welche durch eine lebhafte Anregung der Seele hervorgebracht wird. Jene ist zu niedriger Abkunft, als dass sie mit derjenigen vermengt werden dürfte, die das Schöne in uns rege macht; für sie wählt er den Ausdruck des die Begierde Befriedigenden, und bezeichnet die drei Stufen des Lustgefühls als solche, welche bloss den Körper, oder Körper und Seele zugleich, oder nur die Seele allein angehen. Die beiden ersten Arten sind stets gemischt, weil dem Lustgefühl des Genusses stets der Schmerz des Bedürfnisses vorhergeht, die dritte dagegen ist ungemischt. Weder sei, wie die Kyniker behaupteten, alle Lust verwerflich, weil jede mit einem schmerzhaften Gefühl behaftet sei, noch wie die Hedoniker lehrten, jede Lust schon als Solche etwas begehrenswerthes. Vielmehr seien zwar die meisten Lustgefühle mit Schmerz vermengt (*μιχθεῖσαι*), es gebe aber doch auch „reine ungemischte (*ἄμικτοι*) Freuden.“ Zu diesen letzten nun gehören diejenigen, welche aus der Betrachtung des Schönen entspringen. „Diejenigen nemlich, sagt Sokrates, welche behaupten, alle Lustgefühle seien nur ein Aufhören von Schmerzgefühlen, überzeugen mich nicht so ganz, sondern ich benütze, wie ich sagte, ihr Zeugniss dafür, dass manche Gefühle Lustgefühle zu sein scheinen, die es keineswegs sind, und dass zugleich andere in der Einbildung gross und zahlreich, aber dabei mit Schmerzgefühlen und einem Nachlassen der grössten, auf Gebrechen des Leibs und der Seele sich beziehenden Schmerzen untermischt sind. Die wahren aber sind diejenigen, die sich auf Das beziehen, was

man schöne Farben nennt, und auf die Gestalten und die meisten Gerüche, und die der Töne und alles das, dessen Entbehren unbemerkbar und schmerzlos ist, dessen Genuss dagegen bemerkbar, und als nicht mit Schmerzen verbunden, angenehme Gefühle gewährt"*). Diese bilden daher eine höhere Stufe und stehen dem wahren Schönheitsgenuss um so viel näher, als sie freier von Schmerzgefühlen sind, während diejenigen, welche nur auf der Befriedigung körperlicher Bedürfnisse, also auf der Entfernung des aus dem Mangel entspringenden Schmerzgefühls beruhen, von demselben am weitesten abstehen. Welche Gestalten aber unter jenen obigen gemeint und dass es nicht diejenigen seien, „von welchen die grosse Menge es glauben dürfte, z. B. die lebenden Geschöpfe und gemalte Bilder," zeigt sich klar in der folgenden Stelle, wo es heisst: „ein Gerades nenne ich schön, und ein Rundes und die darnach vermittels des Dreheisens und des Lineals und Winkelmasses erzeugten Figuren und Körpers, wenn du begreifst, was ich meine. Denn von diesen sage ich nicht, dass sie wie andere Gegenstände, mit andern verglichen, sondern stets an sich von Natur schön seien, und eigenthümliche Lustgefühle in sich tragen. Und Farben nenne ich nach derselben Richtschnur schön und Lusterregend. Unter den Tönen aber sind die reinen und hellen, die einen reinen Wohllaut erzeugen, nicht mit andern verglichen, sondern an sich selbst schön und erregen (den Farben) verwandte Lustgefühle. Die auf die Gerüche bezüglichen Lustgefühle sind minder göttlicher Art; dass aber mit ihnen nicht nothwendig Schmerzgefühle verbunden sind, und inwiefern und wobei eben dieses Lustgefühl uns zu Theil wird; in diesem Allem insgesammt betrachte ich sie als Gegenstück jener. Da haben wir aber, wenn Du es fasstest, zwei Gattungen von Lustgefühlen." Zu diesen fügt er nun die dritten, die höchsten „die auf Erkenntnisse bezüglichen Lustgefühle" (*τὰς περὶ τὰ μαθήματα ἡδονάς*), wenn wir nämlich der Meinung sind, dass mit ihnen kein Hunger des Erlernens verbunden ist, und dass sie nicht Anfangs durch den Hunger nach Kenntnissen uns Schmerz erregen. „Diese aber

*) Phil. XXXI. Platons W. W. von H. Müller und Steinhart. IV. S. 725. Diese Uebersetzung ist im Text durchgehends benützt.

werden keineswegs der grossen Menge, sondern nur Wenigen zu Theil."

Drei Gattungen von Lustgefühlen stellen sich heraus: die unreinen, die mit einem Gefühle des Schmerzes verknüpft, die reinen, die auf schöne Gestalten, Farben, Töne, Gerüche und diejenigen gleichfalls reinen, welche auf Erkenntnisse bezüglich sind. Zu den ersten gehören auch die beim „Lächerlichen", bei „Klaggesängen und bei Trauerspielen, nicht bloss auf der Bühne, sondern beim gesammten Trauer- und Lustspiele des (wirklichen) Lebens", bei „Zorn, Sehnsucht, Wehmuth, Furcht, Liebe, Eifersucht, Missgunst, und was diesem ähnlich ist." Auch das Gefühl des Tragischen und Komischen gehört hieher; denn, lässt er den Sokrates sagen, erinnerst Du Dich auch der tragischen Darstellungen, bei welchen man, indem man zugleich Freude empfindet, Thränen vergiesst? Was aber die Stimmung bei Lustspielen anbetrifft, weisst Du auch, dass hier eine Mischung des Schmerzes und der Lust stattfindet? Denn, fährt er fort, offenbar gehört die Missgunst unter die Seelenschmerzen, während es sich doch zugleich herausstellt, dass der Missgünstige über das Unglück ihm Nahestehender sich freut. Auch ist es sicher, dass Unwissenheit, und was wir ein einfältiges Wesen nennen, ein Uebel ist. Daraus nun lässt sich die Beschaffenheit des Lächerlichen erkennen. Denn es ist erstens die mit einem besondern Namen belegte schlechte Beschaffenheit eines gewissen Zustandes und zwar ist dieses Gebrechen die Unwissenheit über sich selbst. Unwissend über sich selbst sind aber, die sich entweder für reicher oder für schöner oder für tugendhafter halten, als sie wirklich sind. Von diesen nun, die von sich selbst thörichterweise und fälschlich diese irrige Meinung hegen, müssen wie von allen Menschen insgesammt die Einen Kraft und Nachdruck, die Andern aber, denke ich, davon das Gegentheil besitzen. Wenn Du nun, heisst es, Diejenigen, welche mit Ohnmacht so beschaffen sind und unvermögend sind, sich zu rächen, wenn man sie verlacht, wenn Du diese lächerlich nennst, so wirst Du Dich richtig ausdrücken; gibst Du aber den sich zu rächen Vermögenden den Namen der Furchtbaren und Gewaltigen, so kommst Du über sie mit Dir selbst am besten auf das Reine. Denn die Unwissenheit (über sich) der Gewaltigen

ist eine feindselige und gewaltige. Ist doch sowohl sie als Das, was Nachbildungen derselben sind, den Nahestehenden schadenbringend, die ohnmächtige dagegen gehört uns in die Reihe und zu dem Wesen des Lächerlichen. Die Mischung nun der Schmerze und Lustgefühle bei diesem besteht in folgendem. Missgunst ist ungerechtes Schmerz- und Lustgefühl. Da nun über seiner Feinde Unglück sich zu freuen weder unrecht noch hämisch sein kann, so liegt die Ungerechtigkeit der Missgunst offenbar darin, sich über seiner Freunde Unglück zu freuen. Nun aber ist die Unwissenheit und folglich auch der Weisheits- und Schönheitsdünkel unserer Freunde ohne Zweifel ein Unglück für diese, zugleich aber auch nach dem Vorigen, wenn ohnmächtig, lächerlich, wenn dagegen gewaltig, hassenswerth. Da er nun, wenn ihnen unschädlich, uns lächerlich ist, so freuen wir uns über ihr Unglück und mischen daher der Missgunst ein Lustgefühl bei, wodurch klar ist, dass, da jene ein Schmerzgefühl, das Lachen dagegen eine Lust ist, unsere Stimmung beim Lustspiel eine Mischung aus beiden sei.

Auf die Folgen dieser Begriffsbestimmungen für die Theorie der Tragödie wie des Lustspiels werden wir beim Aristoteles zurückkommen, es wird sich zeigen, wie in ihnen mehr als anderswo ein Mittel gelegen sei, gewisse schwierige Stellen der Poetik nicht unbefriedigend zu erklären. An diesem Orte dient ihre ausführliche Erläuterung nur dazu, dem gemischten der unreinen gegenüber den reinen Lustgenuss der reinen Gefühle desto stärker ins Licht treten zu lassen. So hoch das Reine über dem Unreinen, so hoch stehen die reinen Gefühle über den gemischten erhaben, am höchsten unter ihnen jedoch die aus der Erkenntniss entspringenden. Im Gegensatz gegen die heftigen, grossen, häufigen sind die reinsten und lautersten der Wahrheit am nächsten. Denn nehmen wir, heisst es weiter, zuerst eine Gattung des Reinen, die des Weissen heraus, wie und welche Reinheit könnte wohl bei diesem für uns stattfinden? Kommt sie bei dem grössten und häufigsten vor, ober bei dem ungemischtesten, dem kein Theil von irgend einer andern Farbe beigemengt ist? Offenbar bei dem letztern. Folglich werden wir dieses, nicht aber das häufigste und grösste für das echteste und gewiss auch schönste unter allen

Weissen annehmen, woraus folgt, dass jegliche von Schmerzen reine Lust, die kleine vor der grossen, die seltene vor der häufigeren, sich als angenehmer und wahrer und schöner bewähren dürfte *).

Ebendasselbe aber zeigt sich auch bei den Arten der aus der Erkenntniss entspringenden Lustgefühle. Denn der eine Theil des Wissens der Erkenntnisse gilt uns für handwerksmässig, der andere aber als auf Erziehung und Geistesbildung sich beziehend. Bei den auf Handfertigkeiten beruhenden Künsten aber ist ein Theil derselben mehr an ein Wissen geknüpft, der andere weniger, und daher das Eine als ein höchst lauteres, das Andere als ein minder lauteres anzusehen. So ist die Tonkunst welche nicht nach bestimmtem Maasse, sondern vermittels der Uebung des Treffens den Wohlklang hervorbringt, und die gesammte ihr angehörige Kunst des Flöten- und Saitenspiels, welche dem Maasse jeder springenden Saite durch Versuche des Treffens nachstrebt, eine solche, welcher des Unklaren sehr viel, des Zuverlässigen dagegen wenig beigemischt ist. Dagegen die Baukunst, die der meisten Maasse und Werkzeuge sich bedient, durch Das, was ihr eine grosse Genauigkeit gewährt, zu einer kunstgemässern wird, als die meisten Zweige des Wissens. Daraus entspringt eine Eintheilung der Künste. Alle schliessen entweder an die Tonkunst sich an, und das sind die, welche einer geringern, oder an die Baukunst, und das sind jene, welche einer grössern Genauigkeit fähig sind. Die letztern aber sind die vorzüglichern. Die Zahlenlehre des gemeinen Lebens ist von jener der Weisheitsbeflissenen verschieden, die auf Bauwesen und Handelsverkehr angewendete Rechenkunst und Messkunde von der in philosophischer Weise ihre Berechnungen und Ausmessungen anstellenden. Am vorzüglichsten aber wäre offenbar jene Erkenntniss, nicht welche die umfassendste und trefflichste und den grössten Ruhm uns gewährende ist, sondern welche die Klarheit und Genauigkeit und die zuverlässigste Wahrheit im Auge hat, ob sie auch eine beschränkte ist und beschränkten Nutzen gewährt. Dieser Geistesfähigkeit aber, vermöge derer „wir das Wahre lieben und seinetwegen Jegliches thun“ ohne Rücksicht

*) Phil. XXXII. W. W. S. 728.

auf den „Nutzen" gewisser Kenntnisse oder das „Ansehn", worin sie stehen, ist wie dem reinen Weiss vor allem „weit verbreiteten, aber nicht so beschaffenen", so vor allen andern Thätigkeiten des Geistes der Vorrang einzuräumen. Denn die meisten Künste und alle diejenigen, welche um Anderes als um die Wahrheit sich abmühen, stützen sich auf „Meinungen" (περὶ δόξας) und forschen eifrig dem auf Meinungen Bezüglichen nach. „Wenn aber Einer, welcher der Natur nachforscht, zeitlebens dem Wesen der sichtbaren Welt nachforscht, wie sie entstand, und wie sie eine Veränderung erleidet oder hervorbringt, so hat er seine Bemühungen nicht auf das stets Seiende gewendet, sondern auf das, was da wird, werden wird oder geworden ist. Wie kann man aber behaupten, dass (auch) der sorgfältigsten Nachforschung etwas von dem klar werde, was sich weder je in gleicher Weise verhielt, noch verhalten wird, noch gegenwärtig verhält? Wie könnten wir also je über das nicht im geringsten feststehende im geringsten zu etwas feststehendem gelangen? Kein Nachdenken, kein Wissen gibt es also, welches darüber das der Wahrheit vollkommen entsprechende enthält. Folglich kann sich für uns die zuverlässige und reine und wahre und wie wir uns ausdrücken, lautere Erkenntniss nur auf Das beziehen, was stets so und in derselben Weise ohne die geringste Beimischung sich so verhält, oder dem zunächst auf das diesem am nächsten Verwandte; von allem Anderen müssen wir aber erklären, dass es diesem nachstehend und minder bedeutend sei. Diesem aber, dem Schönsten ist es auch billig die schönste Benennung beizulegen. Da nun Nachdenken (νοῦς) und Einsicht (φρόνησις) Benennungen sind, die man wohl vor allen in Ehren halten dürfte, kann man von diesen wohl sagen, insofern man sie dem Gedanken von dem wahrhaft Seienden anpasst, sie werden richtig angewendet" *).

Die Anwendung hievon auf die reinen Lustgefühle ist folgende: Wenn diejenige Erkenntniss, die sich auf das wahrhaft Seiende und Bleibende bezieht, von allen die lauterste ist, welche anderen als diejenigen Lustgefühle sollten die reinsten sein, welche nicht nur aus Erkenntniss, sondern aus der Erkenntniss

*) Phil. c. XXXLI. W. W. S. 728.

des wahrhaft Seienden hervorgehen? Demgemäss forscht nun Plato, welcherlei Lustgefühle wohl die Mischung mit diesen reinsten Erkenntnissen zulassen mögen? „Begehrt Ihr, werden wir sprechen, dass ausser den erwähnten wahren Lustgefühlen auch die grössten und stärksten euch noch beiwohnen? Wie sollten wir doch, o Sokrates, werden sie wohl sprechen, da sie uns tausendfältige Noth bereiten, indem sie die Seele, wo wir wohnen, durch rasende Begierden verwirren, und von vornherein uns nicht gebären, die von uns geborenen Kinder aber, durch Vernachlässigung, Vergessenheit herbeiführend, ganz untergehen lassen? Andere Lustgefühle aber, die Du wahre und lautere nanntest, die siehe als fast heimisch bei uns an, und ausserdem die mit Gesundheit und Mässigkeit verbundenen, ja auch alle, die im Gefolge der gesammten Tugend, wie einer Gottheit sich befinden und allerwärts sie begleiten, diese mische bei. Ein grosser Unverstand aber wäre es wohl, diejenigen, welche sich stets im Gefolge der Thorheit und anderer Laster befinden, mit der Einsicht zu mischen, wollte Jemand, nachdem er die richtigste, leidenschaftsloseste Mischung und Verquickung erkannte, in dieser zu erforschen sich bemühen, welches Gut doch wohl von Natur dem Menschen und der Gesammtheit innewohne, und welchen Begriff davon ein seherisches Ahnen uns gewähre. Werden wir nicht behaupten, dass in diesen Worten die Einsicht eine verständige und mit sich selbst erfüllte Antwort für sich und die Erinnerung und richtige Meinung gab?"

Nun aber stehen wir bereits, fährt Sokrates fort, an der Pforte des höchsten Gutes, und wir fragen bloss, was bei dieser Mischung (der reinen Einsicht und der reinen Lust) uns als das Preiswürdigste erscheinen dürfte, und dabei als die Ursache, dass ein solcher Gemüthszustand ein Allen erwünschter sei? Nachdem wir dieses erkannt, erwägen wir, ob dieses überhaupt der Lust oder der Einsicht näher verwandt und befreundet sei. Nun ist es gewiss nicht schwer, bei jeder Mischung die Ursache zu erkennen, welche einer jeglichen den höchsten Werth verleiht, oder alles Werthes sie beraubt. Denn all' und jede Mischung, wie sie auch beschaffen sei, wenn sie das rechte Maass und Verhältniss nicht trifft, bereitet ihren Bestandtheilen und sich

selbst den Untergang. Denn eine solche wird nicht zu einer Mischung, sondern wirklich und in Wahrheit für Alle, die daran theilnehmen, zu einem heillosen Unheilsgemeng*).

Nun aber ist ihm nach seinem Ausdruck das Gute in das Reich des „Schönen“ entschlüpft; denn „Abgemessenheit und Ebenmass ergibt sich doch gewiss allerwärts als Schönheit und Tugend“**). Diesen aber „behaupten wir, sei doch gewiss in der Mischung auch Wahrheit beigemischt; und da wir nicht vermögen die Eine Idee, das höchste Gut zu erjagen, so wollen wir, indem wir in Dreien, in Schönheit, Ebenmass und Wahrheit (*κάλλει καὶ ξυμμετρίᾳ καὶ ἀληθείᾳ*) es erfassen, erklären, dass wir in diesen wie in Einem mit vollem Recht den Grund der Vorzüge der Mischung suchen, und dass dieselbe als ein Gut, dadurch dazu geworden sei.“

Aber es frägt sich: „welches von allen dreien ist nun der Einsicht oder der Lust näher verwandt? Offenbar ist die Einsicht entweder Eins mit der Wahrheit, oder doch das ihr Aehnlichste und Wahrhaftigste; ferner nichts von der Abgemessenheit ferner als Lust und Ausgelassenheit, und nichts ihr näher als Nachdenken und Einsicht; endlich hat je Jemand, sei's wachend oder im Traume, die Einsicht und das Nachdenken als etwas Hässliches erkannt, oder irgendwie irgend einmal sich gedacht, ob nun ein entstehendes oder gegenwärtiges oder bevorstehendes?“

Daher ist es klar, dass „das erste Glück dem Maasse (*περὶ μετρον καὶ τὸ μετριον καὶ καίριον*) verbunden ist, und dem Gemässigten und Angemessenem und von was dem Aehnlichen man anzunehmen hat, dass ein unvergänglich Wesen ihm zu Theil ward. Ein zweites ist dem Verhältnissmässigen und Schönen (*περὶ τὸ σύμμετρον καὶ καλὸν καὶ τὸ τέλεον καὶ ἱκανὸν*) und Vollkommenen und Genügenden und Allem verbunden, was wieder dieser Gattung angehört. Einsicht und Nachdenken sind darauf das Dritte. Das Vierte aber das, was wir, indem wir es Kenntnisse, Künste, richtige Meinungen nannten, der Seele

*) Phileb. c. XL. W. W. S. 746.

**) Phil. c. XL. *μετριότης γὰρ καὶ ξυμμετρία κάλλος δήπου καὶ αρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι.*

selbst zuschrieben; als Fünftes diejenigen Lustgefühle, die wir bei unserer Feststellung als schmerzlose (ἀλύπους) annahmen, und sie reine (καθαράς), der Seele selbst angehörige nannten, welche aus den Sinneswahrnehmungen (αἰσθήσεσιν) hervorgehen. Vom Sechsten aber, sagt Orpheus, lasst schweigen kunstreicher Rede Schmuck.“ Plato begreift unter diesem die weite Reihe jener unreinen mit den gemischten zusammenhängenden angenehmen Gefühle, die mit der Herstellung oder Erhaltung der Harmonie des organischen Lebens unzertrennlich verbunden, zwar geduldet, aber wenigstens gemässigt und gereiniget werden müssen, um zum Dienste des Guten verwendet zu werden. Der Consequenz gemäss müssten hieher auch die obengenannten Gefühle des Tragischen und Komischen gerechnet werden, obgleich Steinhart*), wie uns dünkt, nicht mit Unrecht annimmt, darüber hätten wir nur dann ein Urtheil, wenn Plato uns die von seinem Sokrates dem Protarchos über diesen Punkt verheissene Auskunft nicht vorenthalten hätte. Dennoch kann ihr Ausbleiben nicht hindern, den Grund der Geringschätzung, welche Plato der dramatischen Kunst überhaupt widmet, zum Theile wenigstens in der niederen Stellung zu suchen, welche er den Gefühlen, zu deren Weckung und Reinigung sie bestimmt ist, anweist.

Das Schwankende des Platonischen Schönheitsbegriffes tritt hier sogleich durch den Umstand hervor, dass an zwei im Rang sehr unterschiedenen Stufen von derselben und ihrer Wirkung auf den Beschauer die Rede ist. Ebenmass und Schönheit werden das einemal neben-, das anderemal übereinander gestellt, so dass jenes vor dieser den Vorzug erhält, das drittemal identificirt. Im ersten Fall kommt der Schönheit der erste, im zweiten wenigstens der zweite Rang zu, während den reinen Lustgefühlen die aus der sinnlichen Wahrnehmung schöner Gestalten, schöner Farben und Töne, ja Gerüche entspringen, erst der fünfte hart über den kaum der Erwähnung werthen körperlichen Lustgefühlen eingeräumt wird. Aus der Art wie Plato ferner jene „schönen Gestalten“ näher bestimmt, und ausdrücklich einschärft, darunter sei nicht die Schönheit „lebender Gestalten“ oder

*) Platons W. W. IV. S. 661.

„gemalter Bilder“ zu verstehen, sondern „ein Gerades und ein Rundes, und die daraus vermittels des Dreheisens und des Lineals und Winkelmasses erzeugten Körper“, auch mit klaren Worten beifügt, dass „sie nicht mit andern Gegenständen verglichen, sondern stets an sich von Natur schön seien, und ihnen eigenthümliche Lustgefühle an sich tragen“ — aus dieser Art von ihnen zu sprechen ist es erlaubt zu schliessen, dass sie Plato als völlig einfache Sinneseindrücke will betrachtet wissen, wie es eine einzelne reine Farbe, ein einzelner „glatter“ Ton ist, die auch nicht mit andern verglichen, sondern „an sich selbst schön“ sind und ihnen „eigenthümliche“ Lustgefühle erregen. Er unterscheidet demnach zweierlei Schönes; das eine unter- das andre übergeordneter Art, deren ersterem ohne, deren letzterem dagegen nur in Vergleichung mit anderen Dingen Schönheit zukomme. In jenem Sinne sind einfache Farben, einfache Töne, die einfachsten geometrischen Gestalten z. B. die Gerade als Gerade ohne Rücksicht auf ihre Länge, schön; in diesem dagegen nur verglichene Farben, verglichene Töne, verglichene geometrische Gestalten z. B. gerade Linien, die unter einander eine gewisse Längenproportion besitzen, mit einem Wort: Verhältnisse, Maass. Im erstern Fall entspringt das Lustgefühl, welches durch dergleichen Schönes in uns erweckt wird, aus einer Eigenschaft die dem Lusterregenden an sich d. i. aus einer innern, im zweiten aus einer solchen, die ihm nur in Bezug auf ein Anderes zukommt d. i. aus einer äusseren d. i. einem Verhältniss. An einer Geraden an sich gefällt uns nur ihre „Geradheit“; an ihr verglichen mit einer andern das richtige Verhältniss, welches zwischen beiden herrscht. Jenes wie dieses erregt ein Gefühl des Wohlgefallens, der Gegenstand desselben ist aber in beiden Fällen ein anderer, dort ein einfacher, der nur einen, hier ein zusammengesetzter, der mehrere, unter sich verglichene Gegenstände voraussetzt. Ohne mindestens zwei, deren einer dem andern, oder drei Gegenstände, von welchen einer den beiden andern zum gemeinschaftlichen Maasse diente, würde von Maass und Verhältniss überhaupt keine Rede sein können.

Das Resultat des Philebos lässt sich, wie uns scheint, dahin zusammenfassen:

Plato sondert aufs Strengste die gemischten, deren Entbehrung Schmerz verursacht, und die aus blosser Entfernung eines Schmerzgefühls hervorgehen, von den reinen Lustgefühlen, deren Mangel keinen Schmerz, deren Dasein jedoch positive Lust erzeugt. Unter den letzteren unterscheidet er abermals diejenigen, welche auf blosse Sinneserregungen, von jenen, welche auf Erkenntnisse sich beziehen, und je nach der Würde dieser selbst wieder höheren oder niederen Ranges sind. Die ersten, welche sich auf sinnliche einfache unverglichene Gegenstände, Töne, Farben, Gerüche, geometrische Formen beziehen, können wir reine sinnliche Lustgefühle, ihre Objecte das reine sinnlich Wohlgefällige nennen, im Gegensatz zu den gemischten sinnlichen Lustgefühlen, welche aus der Befriedigung der leiblichen Bedürfnisse entspringen, und dem gemischt- sinnlich- oder körperlich Wohlgefälligen (Angenehmen), das zur Stillung dieser Bedürfnisse tauglich ist. Zu diesen letztern gehört die Nahrung und jede Art körperlicher Genüsse. Die reinen auf Erkenntniss bezüglichen Lustgefühle zerfallen in vier Klassen nach den vier Gattungen der Erkenntnisse. Unter ihnen enthalten die aus der Erkenntniss des „Verhältnissmässigen und Schönen, des Vollkommenen und Genügenden" entspringenden die reinen durch Erkenntniss des Schönen erzeugten Lustgefühle, welches, wenn es mit dem Verhältnissmässigen nicht Eins und dasselbe, doch ihm aufs Nächste verwandt ist. Auf die nähere Beschaffenheit dieser reinen Erkenntnisslust lässt sich Plato jedoch nicht ein, sich begnügend, sie von den gemischten Gefühlen ausgeschieden zu haben. Indem er die Natur dieser letzteren positiv, bestimmt er die der ersteren nur negativ als solche, die „ohne Beimischung von Schmerzen" seien, und jene darunter, die auf Erkennntnisse sich beziehen, durch den weiteren Beisatz, dass sie keineswegs der grossen Menge, sondern nur „Wenigen" zu Theil werden.

Daher bleibt uns nichts übrig, als die Natur dieser letztern durch den Gegensatz zu den erstern näher aufzuhellen. Die reinen sinnlichen Lustgefühle haben einfache Objekte, folglich müssen die reinen Schönheitslustgefühle zusammengesetzte haben; jene Farben, Töne, Formen, Gerüche an sich, diese im Verhältniss und in Beziehung zu und unter einander; jene sind der grossen

Menge, diese nur Wenigen zugänglich; jene gehen aus Sinneswahrnehmung, diese aus der Vergleichung, also aus dem urtheilenden Verstande hervor; beide zwar gehören der Seele allein, aber die erstern ihrem wahrnehmenden, die letzteren ihrem denkenden und erkennenden Vermögen an; jene weil sie nichts mit der Tugend, deren Wesen Ebenmaass, also gleichfalls eine Art der Verhältnissmässigkeit ist, Verwandtes an sich haben, entfernt von derselben, diese, weil sie aus der Erkenntniss des Verhältnissmässigen entspringen, in nächster Nähe und engster Verbindung mit dem Guten.

Haben wir hier die erste noch unvollkommene Definition der Schönheit, dass sie mit der Abgemessenheit und Verhältnissmässigkeit wo nicht Eins, doch mit denselben am nächsten verwandt sei, so wird diese im Timäus später dadurch ergänzt, dass ein bestimmtes Verhältniss als dasjenige angegeben wird, in welchem das Wesen der Schönheit enthalten sei. Dieses ist nemlich kein anderes als die stätige Proportion, in „welcher die mittlere zum ersten und letzten, die letzte und erste aber beide zur mittleren werden"*). Nicht bloss ein Verhältniss, sondern ein gewisses Verhältniss und zwar dasjenige, welches, indem es selbst auf der Gemeinschaftlichkeit eines Gliedes zweier Verhältnisse beruht, die Vermittlung des Unterschiedenen überhaupt und das gemeinschaftliche Band der wahrhaft seienden und der erscheinenden Welt symbolisch darstellt.

Auf die Bedeutung dieses Bandes, die im engen Zusammenhang mit Plato's Metaphysik steht, werden wir weiterhin zurückkommen. Lehrte der Philebos den Satz, dass die durch Erkenntniss des Schönen erzeugten Lustgefühle jenen, welche die Erkenntniss des Guten erregt, im Range zunächststehend, und das Schöne mit dem Guten unzertrennlich verbunden seien: so zeigt nun der Phaidros, wie aus diesen höchsten Lustgefühlen die lebhafteste Sehnsucht und die erhabenste Liebe, die innigste Begierde nach Vereinigung mit dem Schönen entspringe, dass die

*) Zeising, (Neue Lehre von den Proport. des menschl. Körp. Leipz. 1852) ist auf diesen Satz „den goldenen Schnitt" neuerlich zurückgekommen.

Schönheit so wie das Entzückendste, so auch das Begehrenswertheste sei.

Zu dem Zweck, der falschen auf niederer Klugheit beruhenden die „höhere, aus der Begeisterung für das Schöne entspringende philosophische durch Dialektik gehobene und besonders im lebhaften Wechselgespräch sich offenbarende Redekunst*)" entgegenzusetzen, entwickelt der Phaidros zunächst im Gegensatz zu dem gemeinen Sinne der niedern verständig berechnenden ideen- und begeisterungslosen Klugheit die Seligkeit der begeisterten Liebe zur idealen Schönheit und des Lebens in der Ideenwelt.

Der Gedankengang ist folgender: hörte man jene allein an, so wäre freilich der Liebe die Nichtliebe vorzuziehen. Denn Jedem ist offenbar, dass die Liebe eine Begierde sei; wir wissen aber auch, dass auch die Nichtliebenden das Schöne begehren. Wodurch nun unterscheiden wir den Liebenden von dem Nichtliebenden? Wir müssen ferner bedenken, dass in Jedem von uns zwei uns beherrschende und leitende Neigungen bestehen, denen wir, wohin immer sie uns führen mögen, folgen, die eine die uns angeborene Begierde nach Sinneslust, die andere die erworbene nach dem Besten strebende Einsicht. Beide sind in uns bald im Einklang, bald im Widerspruch; bald siegt die eine ob, bald die andere. Gewinnt die Einsicht die Oberhand und führt uns zum Besten, dann erhält der Sieg den Namen der Besonnenheit (σωφροσύνη); herrscht aber die Begierde in uns und reisst unüberlegterweise uns zu Sinnesgenüssen fort, dann findet Zügellosigkeit (ὕβρις) statt; ein vielgestaltiger Name, denn er ist sehr vielgliedrig und vieldeutig. Diejenige aber von ihren Richtungen, welche eben über die übrigen hervortritt, bewirkt, dass ihr Inhaber ihren Beinamen erhält, den zu empfangen aber weder ehrenvoll noch schön ist. Die Begierde nemlich, welche in Bezug auf das Essen über die Erkenntniss des Bessern und über die übrigen Begierden die Oberhand gewinnt, heisst Leckerhaftigkeit (γαστριμαργία) und wird bewirken, dass ihr Inhaber denselben Namen erhält. Trunksüchtig aber heisst der, bei welchem die Begierde zum Trunk alle andern Richtungen der Seele

*) Steinhart in der Einl. zum Phädrus IV. S. 62.

übertäubt und ebenso wurde die ohne Berücksichtigung der nach dem Rechten hinstrebenden Ansicht obsiegende Begierde, hingerissen zur Lust am Schönen und zwar durch die ihr verwandten Begierden, am Körperlich-Schönen, das durch die Lebensweise mächtig gekräftigte Belieben am Leiblichen, eben von diesem Belieben her Liebe genannt*).

Demjenigen nun, welcher dem Liebenden sich gefällig erweist, erwächst aus dieser Natur der Liebe mannigfaltiger Schaden. Für's erste muss der von Begierden und Sinneslust Beherrschte und Geknechtete natürlich den Wunsch haben, den Geliebten so umzuschaffen, wie er ihm am liebsten ist. Das ist aber das nicht Widerstrebende, denn das Ueberlegene oder ihm Gewachsene ist ihm zuwider. Folglich darf er keineswegs dulden, dass der Liebling ihm überlegen oder gewachsen sei; stets thut er dazu, dass dieser schwächer sei und ihm unterliege. Nun unterliegt aber (naturgemäss) der Unwissende dem Weisen, der Feige dem Tapfern, der der Rede nicht Mächtige dem Beredten, der langsame Kopf dem Schnellfassenden. Ueber so viele und noch mehr Gebrechen, die im Geiste des Geliebten sich erzeugen, muss der Liebende sich freuen; er muss sie befördern, will er nicht des augenblicklichen Genusses verlustig gehen. Vor Allem daher strebt er Dasjenige ihm zu entziehen was ihn wohl zur höchsten Einsicht gelangen lassen dürfte: Das aber ist die göttliche Weisheit, von welcher nothwendig der Liebhaber seinen Liebling, besorgt ihm verächtlich zu werden, sehr fernhalten, so wie alles Andere aufbieten muss, damit dieser in Allem unwissend bleibe und in Allem nur an seinen Liebhaber sich halte, dadurch aber in einen Zustand gerathe, der für diesen zwar der erfreulichste, für ihn selbst aber gewiss der nachtheiligste sein dürfte. In Bezug auf den Geist ist also der Liebe fühlende Mann keineswegs ein erspriesslicher Vormund und Genosse.

Ebensowenig aber ist er es in Bezug auf des Lieblings-Vermögen und selbst auf dessen Vergnügen. Denn so lang er liebt, ist er unergötzlich und nachtheilschaffend; schwand aber einmal die Liebe, dann wird er auch unzuverlässig, treulos und

*) Phädr. c. XIV. Platons W. W. IV. S. 107.

flüchtig, schadenbringend so nicht nur in Bezug auf das Vermögen, sondern auch auf des Körpers Gedeihen, den grössten aber in Bezug auf die Bildung des Geistes, das grösste Gut für Götter und Menschen.

Dies Alles spricht gegen die Liebe; aber was da gesagt wird, müsste ein Anderer für Reden „unter dem Schiffsvolk aufgewachsener Menschen" halten, die niemals Zeugen einer „edlen" Liebe waren, so ist nicht wahr, was behauptet wurde, man müsse dem Nichtliebenden eher als dem Liebenden gefällig sein, weil der Eine vom Wahnsinn (μανία) ergriffen, der Andere besonnen sei. „Denn dies gelte nur, wenn der Wahnsinn ohne Weiteres ein Uebel wäre; nun aber werden die höchsten Güter durch einen Wahnsinn uns zu Theil, der gewiss durch göttliche Huld uns verliehen wird." Dahin gehören vor Allem der göttliche Wahnsinn der Schwärmer, Seher und Wahrsager, jener der Wahrsagekunst, und das von den Musen Ergriffensein, in welchen allen der Wahnsinn etwas Schöneres ist als die Besonnenheit, indem der eine von der Gottheit, die andere dagegen von den Menschen ausgeht. „Wer ohne Wahnsinn zu den Pforten der Poesie gelangt, überzeugt, dass er durch die Kunst zu einem tüchtigen Dichter sich bilden werde, der bleibt selbst unvollkommen und die Dichtweise des Besonnenen verschwand vor der des Wahnsinnigen."

Nicht zu fürchten brauchen wir uns daher, den leidenschaftlich erregten Freund dem Besonnenen vorzuziehen; sondern jener trüge den Siegespreis davon, wenn er neben dem Erwähnten auch das nachweist, dass nicht des Vortheils halber die Liebe von den Göttern dem Liebenden und dem Geliebten gespendet wird. Zum grössten Heile vielmehr ist diese Gattung des Wahnsinns den Sterblichen verliehen worden."

Der Grund ist folgender: Unsterblich ist jede Seele, denn sie ist ein sich selbst Bewegendes, Quelle und Anfang der Bewegung, daher ein Nichtgewordenes, folglich Unvergängliches. Sie selbst aber werde der „von Natur vereinten Thätigkeit eines beschwingten Gespanns und Wagenlenkers verglichen. Nun sind die Rosse und Wagenlenker der Götter selbst wackere und wackeren Ursprungs, die der übrigen aber gemischt. Und erstens lenkt das uns Beherrschende ein Zweigespann, ferner ist das eine seiner Rosse schön und wacker, und solchen Ursprungs, das andere aber ent-

gegengesetztes und von jenem das Gegentheil. Schwierig und ungefügig ist demnach bei uns das Wagenlenken."

„Jede Seele nun trägt für alles Unbeseelte Sorge, umkreist den ganzen Himmel, bald unter dieser Gestalt, bald unter jener. Ist sie nun vollkommen und beschwingt, dann schwingt sie sich zur Höhe und waltet über die ganze Welt; die ihrer Schwingen beraubte wird fortgeführt, bis sie etwas festes erfasst, wo sie ihren Wohnsitz nimmt, und mit einem irdischen Leibe bekleidet, welcher eben durch ihre Kraft sich selbst zu bewegen scheint. Das Gesammte aber, Leib und Seele vereint, nennen wir ein lebendes Wesen und geben ihm den Beinamen des sterblichen. Das Göttliche aber ist unsterblich."

„Von Natur aus besitzt die Schwinge (πτέρος) das Vermögen, das Schwere aufwärts zur Höhe zu führen, wo das Geschlecht der Götter seinen Wohnsitz hat. Unter allem zum Leibe Gehörigen ist sie wohl am meisten des Göttlichen theilhaftig. Das Göttliche aber ist schön, weise, gut und Alles, was diesem ähnlich ist. Durch diese Wesenheiten wird die Beschwingung vorzüglich genährt und gekräftigt. Durch das Hässliche dagegen und das Böse und das jenem Entgegengesetzte schwindet sie dahin und geht unter. „Voraus zieht nun im Himmel der grosse Führer Zeus auf beschwingtem Wagen, der Alles ordnet und beschickt; ihm aber folgt in elf Haufen geordnet der Götter und Dämonen Heer ... und diesem folgt jedesmal, wer dazu Lust und Kräfte hat; denn Missgunst liegt ausserhalb des Reigens der Götter. Wenn sie aber zum Mahle und Gelage ziehen, da fahren sie aufwärts nach dem höchsten Himmelsgewölbe. Die Wagen der Götter nun fahren, wohlgezügelt und im Gleichgewichte, leicht dahin, die andern aber mit Mühe. Denn das mit dem Schlechten behaftete Ross stört dem Wagenlenker, der ein nicht wohlgezogenes hat, das Gleichgewicht, nach der Erde hinstrebend und ein Uebergewicht bewirkend. Hier hat nun die Seele die grössten Mühsale und Kämpfe zu bestehen. Jene Seelen nemlich, welche unsterbliche heissen, ziehen, zur Höhe gelangt, hinaus und machen auf dem Rücken (der Rückseite) des (Fixstern-) Himmels Halt und so führt sie der Umschwung (desselben) mit herum; sie aber schauen das ausserhalb des Himmels befindliche."

„Diesen, den überhimmlischen (ὑπερουράνιον) Raum besang weder je ein Dichter auf Erden, noch wird ihn je einer würdig besingen. Er ist aber so beschaffen. Das farblose, gestaltlose, untastbare, wirklich seiende Sein nemlich ist nur zu schauen, wenn Vernunft die Seele leitet*); um welches das der Erkenntniss der Wahrheit Angehörige solche Rolle einnimmt. Da nun die Denkkraft als der Gottheit und jeder für das Rechte empfänglichen Seele angehörig, in der Vernunft und dem lauteren Wissen ihre Nahrung findet, genügt es der Seele von Zeit zu Zeit das Seiende zu schauen und die Betrachtung des Wahren schafft ihr Behagen und Gedeihen, bis sie der kreisende Umschwung zur selben Stelle zurückführt. In diesem Kreislauf schauet sie die Gerechtigkeit an sich, sie schauet die Besonnenheit und schauet die Kenntniss, nicht die mit einem Werden verbundene, sondern die auf das wirklich seiende Sein gerichtete, und nachdem sie so auch im Uebrigen das wirklich Seiende geschaut und sich daran erlabt, kehrt sie zur Heimat, indem sie sich wieder in das diesseitige Himmelsgewölbe versenket. Nachdem sie jedoch heimgekehrt, stellt der Wagenlenker die Rosse an die Krippe, wirft ihnen Ambrosia vor und tränkt sie mit Nektar.“

„Und das ist das Leben der Götter. Von den übrigen Seelen aber erhob die eine, welche der Gottheit am besten nachfolgte und sie abspiegelte, das Haupt des Wagenlenkers zu dem äusseren Raume und wurde bei dem Umschwunge mit herumgeführt, jedoch beunruhiget von den Rossen und kaum das Seiende anschauend; die andere aber liess ihn bald sich erheben, bald niedertauchen und erschaute beim Widerstreben der Rosse Manches, Anderes dagegen nicht. Die übrigen Seelen aber folgen, indem sie alle nach oben sich sehnen, werden aber, ohne, dess unvermögend, aufzutauchen, mit herumgeführt, sich stossend und über einander herfallend, indem eine der andern zuvorzueilen sich bemüht. So entsteht Getümmel, Wettstreit und das grösste Schweissvergiessen. Hier erlahmen Viele durch der Wagenlenker Schuld, Vielen wird auch manche Schwinge geknickt, Alle aber ziehen ohne zum Anschauen des Seienden zu gelangen, ab und begnügen sich nach

*) Phädr. c. XXVII. ἡ γὰρ ἀχρώματός τε καὶ ἀσχημάτισος καὶ ἀναφὴς οὐσία ὄντως ὄυσα ψυχῆς κυβερνήτῃ μόνῳ θεατὴ νῷ.

ihrem Abzug mit der Nahrung des Vermeinten (δοξαστῇ τροφῇ). Wesshalb aber dieser grosse Eifer, zu schauen, wo das Gefilde der Wahrheit ist, stattfindet, das ist eben die angemessene Weide, welche die dortige Wiese dem besten Theile der Seele bietet; dadurch wird die natürliche Kraft der Schwinge, die Seele zu erheben, genährt und das ist das Gesetz der Adrasteia, dass die Seele, welche als Nachfolgerin der Gottheit etwas des Wahren erschaute, bis zu einer neuen Umkreisung unverletzt, und wenn sie dies fortwährend zu erhalten vermag, wohlbehalten bleibe; erschaute sie es aber nicht, nachzufolgen unvermögend, und wurde sie durch irgend einen Anfall von Vergessenheit und Schlechtigkeit befallen, herabgezogen und fiel so, ihrer Schwingen beraubt, zur Erde, dann gilt das Gesetz, diese bei der ersten Geburt nicht in einen thierischen Körper zu verpflanzen, sondern diejenige welche das Meiste anschaute, zur Erzeugung eines Mannes zu bestimmen, der die Weisheit liebgewinnen sollte, oder eines für das Schöne Empfänglichen (φιλοκάλου), eines Musenlieblings, eines von Liebe Erglühten; die zweiten Ranges zu der eines gesetzmässigen oder kriegs- und herrschkundigen Königs; die dritten zu der eines Staatsmannes, Haushalters oder Erwerbsamen; die vierten zu der eines keine Anstrengung scheuenden Ringmeisters, oder eines zur Heilung des Körpers bestimmten; die fünften Ranges bestimmt das Gesetz zur Lebensweise eines Sehers oder Eingeweihten; für die sechsten wird sich ein Dichter — oder sonst einer andern Art der Nachbildung gewidmetes Leben (ποιητικὸς ἢ τῶν περὶ μίμησίν τις ἄλλος ἁρμόσει) eignen; für die siebenten (Ranges) wird ein landmännisches oder werkmeisterliches; für die des achten das sophistische oder nach Volksgunst ringende; für die des neunten Ranges das des Gewaltherrschers. Wer in allen diesen Lagen seine Pflicht fortwährend erfüllt, dem wird (hierauf) ein besseres Loos zu Theil dem aber, der sie verletzt, ein schlechteres.“

Denn nach 10000 Jahren erst gelangt eine Seele dahin zurück, von woher sie ausging; im tausendsten kommt sie zum Loosziehen und zur Wahl ihres zweiten Lebens und jede wählt dasjenige, welches ihr gefällt. Da gelangt auch die menschliche

Seele zum Dasein eines Thieres und von dem eines Thieres, das einst Mensch war, wieder zum Menschen. Nie aber wird die Seele, welche niemals die Wahrheit schaute, zu dieser letzteren Gestalt gelangen. Muss ja doch der Mensch vermöge dessen, was man Vernunftbegriff nennt, welches, aus vielen Wahrnehmungen hervorgehend, durch Nachdenken in Eins zusammengefasst wird, zur Erkenntniss gelangen. Dieses aber ist die Rückerinnerung (ἀνάμνησις) dessen was einst unsere Seele sah, als sie mit der Gottheit zog, und auf Das, was sie jetzt Sein nennen, herabblickte, und zu dem wahrhaft Seienden sich erhob. Darum beschwingt sich mit Recht auch bloss der Geist des Philosophen, weil er mit seiner Erinnerung, so weit er es vermag, an Demjenigen haftet, bei welchem verweilend der Gott eben göttlich ist. Indem jedoch der Mensch von derartigen Erinnerungen den richtigen Gebrauch macht, wird er allein der vollkommenen Weihungen in vollkommener Weise theilhaftig, zu einem wahrhaft vollkommenen. Da er nun von den menschlichen Bestrebungen abstehend, zu den göttlichen sich zuwendet, wird er von der grossen Menge, als ob er verrückt (παρακινῶν) sei, zurechtgewiesen, weil diese nicht gewahrt, dass er von der Gottheit erfüllt sei."

„Demnach läuft unsere ganze Rede, welche hier zur vierten Gattung des Wahnsinns gelangte, durch welche Jemand, wenn er, die irdische Schönheit (τῇδέ κάλλος) erblickend, und an die göttliche (ἀληθοῦς) d. i. wahre erinnert, Schwingen bekömmt und, damit versehen, aufzufliegen begehrt, dessen aber unvermögend, nach Art eines Vogels die Blicke nach Oben richtend, das hienieden befindliche vernachlässigt, der Beschuldigung eines wahnsinnigen Zustandes unterliegt — unsere ganze Rede läuft darauf hinaus, dass diese Art der Begeisterung von allen die beste und die der besten Quelle entspringende für die davon Ergriffenen und den sie Theilenden wird, so dass man den, welcher mit diesem Wahnsinn behaftet das Schöne liebt, einen Liebhaber (ἐραστής) nennt. Denn jede Seele eines Menschen hat, wie gesagt, ihrer Natur nach das Seiende geschaut, sonst hätte sie nicht diese Gestalt eines Lebendigen angenommen; nachher aber an jenes sich zu erinnern, ist nicht für jede Seele leicht,

weder für diejenigen, welche damals das dort Befindliche nur für kurze Zeit schauten, noch für die, welche, als sie hieher geriethen, Unglück hatten, und, indem sie durch mancherlei Unglück dem Ungerechten sich zuwandten, die Erinnerung an das dort geschaute Heilige verloren. Und nur Wenige traun! bleiben übrig, welchen das Gedächtniss in ausreichender Weise zu Gebote steht. Wenn nun diese ein Abbild (ὁμοίωμα) von dem dort Befindlichen erblicken, so gerathen sie in Erstaunen und ausser sich, welches eine Empfindung Solcher ist, die etwas nicht erkennen, weil sie dasselbe nicht vollkommen wahrnehmen. Nun aber haben die irdischen Abbilder der Gerechtigkeit und der Besonnenheit und Dessen, was sonst Werth für die Seele hat, keinen Glanz, sondern vermittels trüber Werkzeuge anschauen mit Mühe nur Wenige, solchen Bildern nachgehend die Gattungen des Nachgebildeten (τὸ τοῦ εἰκασθέντος γένος). Die Schönheit aber both damals einen glänzenden Anblick, als in hochbeglücktem Reigen ein beseligendes Gesicht und Schauspiel uns (Philosophen), indem wir dem Zeus, Andern, indem sie einem anderen Gotte folgten, zu Theil ward, und die Weihe erhielten, die wir mit Recht die seligste nennen, und die wir begingen, selber mackellos und von den in späterer Zeit uns bevorstehenden Uebeln frei und mackellose, ungemischte, unveränderliche und beglückende Erscheinungen als Mysten und Epopten im reinen Lichte erschauten, rein und unbesudelt von dem, was wir jetzt, in einem Kerker wie die Auster uns befindend, unter dem Namen des Körpers mit uns herumtragen*)."

So die wunderbare Rede, die wie ähnliche Stellen im Gastmahl mit Recht seit jeher als eine der glänzendsten und erhebendsten Entzückungen eines mit dichterischem Schwung philosophirenden Geistes gepriesen worden ist. Unfähig dieselbe zu trennen, ohne die harmonisch geordneten Glieder aus ihrem wohllautenden Zusammenhang zu reissen, haben wir uns begnügt, sie hie und da nur etwas abzukürzen. Die ganze tiefsinnige Begründung des Platonischen Schönheitsbegriffs sammt seinem Zusammenhang mit Plato's Metaphysik, Seelenlehre, Naturphilosophie

*) Phädr. c. XXX. Plat. W. W. IV. S. 123.

und Erkenntnisslehre ist darin enthalten. Mit begeisterten Worten malt er uns die Empfindung, welche der Anblick der Schönheit in dem vom heiligen Wahnsinn Ergriffenen hervorruft. „Was die Schönheit anbetrifft, so strahlte sie, wie wir sagten, als ein unter jenen (den wahrhaft Seienden) Seiendes; als wir aber hieher (zur Erde) kamen, erfassten wir die am lichtesten strahlende durch den lichtesten unserer Sinne. Denn das Gesicht erscheint uns als die schärfste der sinnlichen Wahrnehmungen, durch welche der Gedanke (jedoch) nicht erschaut wird; denn dieser würde wohl heftige Liebesgefühle erregen, wenn er ein ähnliches, lichtes, dem Gefühle sich darbietendes Abbild gewährte, wie das übrige der Liebe Würdige. Nun fiel aber nur der Schönheit dieses Loos, so dass sie das am meisten in die Augen fallende, das Liebeerregendste ist (*ἐρασμιώτατον*). Der nun nicht vor Kurzem erst Eingeweihte oder der Verderbte erhebt sich nicht sogleich von hier nach dort zur Schönheit an sich, wenn er schauet, was hier ihren Namen führt, so dass er nicht bei ihrem Anblick Verehrung fühlt, sondern der Wollust sich hingebend, nach Art der vierfüssigen Thiere sich zu begatten und fortzupflanzen trachtet, und frevlen Muthes sich ihr nahend, durch Furcht und Scham sich nicht abhalten lässt, der Natur zuwider der Wollust nachzustreben. Der vor Kurzem erst Eingeweihte (aber), der Viel des Dortigen schaute, fühlt sich, wenn er ein gottähnliches Gesicht, oder eine die Schönheit treu nachahmende Körpergestalt erblickte, zuerst durchschauert, und es wandelt etwas von der damaligen Furcht ihn an; dann verehrt er es, seine Blicke darauf richtend, wie einen Gott, und würde, müsste er nicht den Ruf zu heftigen Wahnsinns befahren, seinem Lieblinge wie einem Götterbilde und Gotte opfern. Wenn er ihn erblickt, dann bemächtigt sich seiner, wie nach jenem Schaudern, eine Umwandlung und Schweiss und eine ungewohnte Erwärmung. Denn er fühlt sich, indem er den Ausfluss der Schönheit (*τοῦ κάλλους τὴν ἀποῤῥοὴν*) durch die Augen in sich aufnahm, erwärmt, wodurch der Schwinge Keim angefeuchtet wird. Durch die Erwärmung aber wurde die Umgebung des Hervorliegenden erreicht, welche seit lange, durch ihre Starrheit geschlossen, das Aufkeimen verhinderte. Beim Zu-

fluss der Nahrung aber schwillt der Schwinge Kiel an und strebt von der Wurzel aus über die ganze Seele sich zu verbreiten, denn einstens war sie ganz beschwingt."

In diesem Zustand des „Schmachtens" (ἵμερος) hat die Seele eine Empfindung wie die Zahnenden an den Zähnen, wenn sie sich eben erzeugen; sie siedet auf, leidet und fühlt, indem ihr die Schwingen wachsen, einen Kitzel. Wird ihr Aufkeimen gehindert, dann empfindet sie einen Schmerz; Freude empfindet sie aber indem sie die Erinnerung an das Schöne bewahrt. Die Mischung beider Gefühle ängstet sie und treibt sie sehnsüchtig dahin, wo sie den die Schönheit Besitzenden zu erblicken hofft. Durch diesen Anblick jedoch und durch das zu sich Hinleiten des Ersehnten weicht sie das früher Hemmende auf, kommt zum Wiederaufathmen, die Stiche und Schmerzen hören auf, und sie erfreut sich für den Augenblick dieses süssesten aller Genüsse. Daher weicht sie freiwillig auch nicht von ihm, das Schöne gilt ihr mehr als irgend Jemand, ja sie vergisst über ihm Alles, Mutter, Geschwister, Genossen, beachtet nicht den aus Fahrlässigkeit untergehenden Wohlstand, und ist, mit Geringachtung des von Sitte und Anstand Gebotenen, dessen sie sonst sich bemühte, bereit, ihm Sklavendienste zu leisten und sich dem Gegenstande ihrer Sehnsucht so nahe zu betten, als Jemand es ihr gestattet, und dies ist die Leidenschaft, welche die Menschen Liebe nennen."

Unähnlich der erstgeschilderten, welche den Liebhaber nöthigt, den Geliebten zu verschlechtern, ist die Liebe des Göttlichen geeignet, den Liebhaber selbst zu veredeln. Denn „nach der Sinnesart wählt Jeder den Gegenstand seiner Liebe unter dem Schönen, und genöthigt, ihre Blicke unverwandt auf den Gott zu richten, dem ähnlich sie den Geliebten gewählt, nehmen sie begeistert seine Sitten und Lebensweise an, insofern einem Menschen das Wesen eines Gottes zu theilen möglich ist, und Das über die Seele ihres Lieblings ausströmend, machen sie ihn ihrem Gotte möglichst ähnlich*)."

Entkleiden wir diese schwungvolle Rede des rednerischen Schmuckes, so bietet sie uns keine andere Theorie des Schönheitseindruckes das, als die, welche der später abgefasste Philebos in mehr nüchtern verständiger psychologischer Weise entwickelt.

*) Phädr. c. XXXIII.

Ohne deutlich zu sagen, was das Schöne sei, wird es als dem jenseitigen Raume des Himmels, dem Aufenthaltsort des wahrhaft Seienden angehörig geschildert. Nur durch Erinnerung an die himmlischen Urbilder wird die Liebe zum Schönen entflammt; nur durch irdische Abbilder jener diese Erinnerung in der Seele wachgerufen. In diesem Zustand lösen sich die irdischen Fesseln, welche die himmelentstammte Seele gefangen halten; das Gefühl des ursprünglichen selig ungehemmten Zustands ergiesst sich über die ganze Seele, und reisst sie gewaltsam fort zu Anbetung und Genuss des das Uebersinnliche sinnlich abbildenden Schönen.

Plato's dichterische Sprache lässt uns zweifelhaft, in welcher himmlischen oder irdischen Region wir das Schöne eigentlich zu suchen haben. Zwar erblickt die über den „Rücken des Himmelsgewölbes" auftauchende Seele das „Jenseitige", das „Reich des wahren Seins und der Schönheit"; allein erst indem sie im Schönen das Abbild des himmlischen Urbildes gewahrt, kehrt ihr die Erinnerung und damit die Liebe zu dem letzteren wieder. Die Frage entsteht, ob der Name der Schönheit auf das jenseitige Ur-, oder auf das diesseitige Abbild in der irdischen Welt sich beziehen, das wahre Sein selbst das Schöne, oder dieses nur die Veranlassung sein soll zur Erinnerung an jenes? Im ersten Fall ist das wahre Sein schön, im zweiten nicht. Hören wir nun, das überhimmlische Sein sei „farblos, gestaltlos, untastbar", welche Vorstellung soll man sich von seiner Schönheit machen? Ausdrücklich heisst es, dass das bildlich gesprochen jenseits des Fixsternhimmels Befindliche nur dann zu schauen sei, wenn Vernunft die Seele leitet; eine Sache der Denkkraft sei es, des lauteren Wissens, das Wahre, in dessen Betrachtung die Seele Behagen und Geheihen findet. Dieses „Wahre" wird näher bestimmt, indem die Seele in ihrem Kreislauf die „Gerechtigkeit" die „Besonnenheit" die „mit keinem Werden verbundene Erkenntniss", d. i. die objektive Wahrheit selbst zu schauen bekommt, Gedankenobjekte, verschieden von dem, was „wir jetzt (auf Erden) seiend nennen", „wirklich seiendes Seiende" und verwandt mit dem „Guten". Unter diesen wo ist nun die Schönheit zu finden? heisst es nun im Verlauf, durch die „irdische"

Schönheit werde die Menschheit an die wahrhafte erinnert, muss man nicht annehmen, die wahrhafte Schönheit sei Plato von der Wahrheit und dem Guten gar nicht verschieden; die irdische Schönheit aber nichts weiter als das sinnliche Abbild der überirdischen Wahrheit und Güte? Ist dem aber so und Wahrheit und Güte diesseits in der Sinnenwelt geschaut Schönheit, ist es dann nicht klar, dass diese nichts für sich sondern nur das in sinnlicher Anschauungsweise sein solle, was das Wahre und Gute in der Betrachtung der Vernunft und der Denkkraft ist? Leicht erklärt sich dann, warum die Liebe zur Schönheit die höchste Liebe und das Schöne selbst das Höchste für den Betrachter sein müsse, da die Liebe zur Schönheit im Grunde eine zur Wahrheit und das Schöne selbst nichts Anderes als das Wahre und Gute selbst ist. Der Enthusiasmus, der uns für das Schöne erfasst, gilt hiernach keineswegs dem Schönen, sondern dem, dessen Erscheinung es ist, dem Wahren und Guten. Alle drei, Wahrheit, Güte, Schönheit, sind einander nicht coordinirt; vielmehr ist die letzte, weil sie nichts für sich, sondern was sie ist, erst durch beide andere ist, diesen subordinirt. Es ist darum wohl begreiflich, wie nach Plato und seine Schüler das Schöne und Gute für unzertrennlich verbunden erklärten, da das Erstere dem Wesen nach mit dem letzteren Eins ist. Aus diesem Grunde wirkt das Schöne erweichend und die Schwingen der Seele lösend, weil es sie an den Zustand mahnt, in welchem im vollen Genuss des Guten diese vollkommen beschwingt der Mahnung durch das Schöne noch nicht bedurfte. Für die ganz beschwingten Seelen, dergleichen die göttlichen sind, gibt es in diesem Sinn gar keine Schönheit. Diess sagt zwar Plato nirgendwo ausdrücklich, aus seiner Lehre aber ergibt es sich ganz folgerichtig. Für die göttlichen Seelen ist Alles nur Wahrheit und Gutes, wirklich seiendes Sein; sie sind ganz Vernunft, ganz Denkkraft, ganz unmittelbare Anschauung des Uebersinnlichen, der Erinnerung und des Gemahntwerdens durch irdische Abbilder weder bedürftig noch fähig, weil die Bedingung der letzteren, die Einkerkerung der Seele in den irdischen Leib den ganz Beschwingten mangelt. Für die nicht mehr ganz beschwingten Seelen dagegen ist die Schönheit ein theil-

weiser Ersatz für Dasjenige, dessen sie an Erkenntniss des wirklich seienden Seins durch ihr Zusammensein mit dem Leibe verlustig gehen. Statt im eigenen strahlenden Licht schauen sie das ihnen entzogene Wahre nur in dem lichtesten ihrer Sinne. In ihr empfängt das Formlose Form, das Farblose Farbe, das Untastbare Tastbarkeit. An Schönheit ausserhalb der diesseitigen Sinnenwelt scheint hiebei gar nicht zu denken zu sein.

Nichts destoweniger hat Plato eine solche im Sinne. Dass er das Schöne ein Abbild (ὁμοίωμα) nennt, zeigt, dass er dasselbe auf ein Urbild (παράδειγμα) bezieht; dass er sie ein Bild nennt, beweist, dass er ihr im Gedanken Form und Gestalt beilegt. Aber welche soll diese sein, wenn er das Schöne zugleich unter das „form- und gestaltlose untastbare wirklich seiende Sein" rechnet? Entweder das „Urbild" der Schönheit ist ein „wahres Sein" und in diesem Falle kann es, weil ein Solches weder Form noch Gestalt besitzen soll, kein Bild, daher auch kein Urbild, sondern muss so form- und gestaltlos sein wie jenes ist; oder es hat Form und Gestalt, und wie reimt es sich dann damit, dass das wirklich seiende Sein keines von beiden besitzen soll? Aus diesem Dilemma hilft der Phaidros nicht hinaus und je lebhafter er die ekstatischen Liebesgefühle ausmalt, welche der Anblick des Schönen in der dadurch neubeschwingten Seele erzeugt, desto fühlbarer wird es, dass diese Liebe dem Schönen nicht sowohl als dem darin erscheinenden Wahren und Guten gilt, und nur darum die höchste ist, weil jenes die Erscheinungsform des Höchsten ist für die schwingenberaubte Seele.

In dieser Gestalt ist der Phaidros so wie das ihm verwandte Gastmahl für die verbreitete Vorstellung von dem Platonischen Schönheitsbegriff zur Hauptquelle geworden. Form und Gestalt des Schönen tritt bis auf wenige Andeutungen in diesen Gesprächen fast ganz zurück. Auf der vermittels des Schönen hervorgerufenen Rückerinnerung an das form- und gestaltlose wahre Sein liegt der Hauptnachdruck. Das Resultat ist, dass das im Schönen Erscheinende dasselbe zum Schönen macht; dass diesem letztern kein selbstständiger, kein anderer als ein vom wahren Sein, seinem Kern und Wesen erborgter Werth zukomme. Was erscheint, nicht wie es erscheint, ist die Haupt-

sache. Alle drei Begriffe sind so untrennbar, dass, wo kein Wahres und Gutes, auch kein Schönes wäre, während umgekehrt das form- und gestaltlose wahrhaft seiende Sein allerdings ein Wahres und Gutes sein kann, ob aber auch ein Schönes?

Das letztere ist es, was der Phaidros ungewiss lässt, der Philebos dagegen zu bestätigen scheint*). Indem er die Schönheit in die Verhältnissmässigkeit, die Tugend aber in das Ebenmaass setzt, dieses letztere jedoch eine Abart von jener, ferner die Tugend, wenn Eines, ein wahres wirklich seiendes Sein im Platonischen Sinn ist, so wäre hieraus zu entnehmen, dass das wahre Sein als Gutes ein Eben- und als solches ein Verhältnissmässiges, folglich Schönes sei, mithin wo ein Gutes, stets gleichfalls ein Schönes angetroffen werde. Ist es aber nun möglich, Ebenmaass und Verhältnissmässigkeit an einem form- und gestaltlosen Sein zu denken? Sind Ebenmaass und Verhältniss nicht Formeigenschaften? Ist es die Tugend, welche das Verhältnissmässige, oder nicht vielmehr dieses, welches die Tugend schön macht?

Es ist ein grosser Unterschied, ob nur das Gute schön, oder das Gute auch schön ist. Plato's Bestimmung des Schönheitsbegriffs schwankt unsicher zwischen beiden Behauptungen. Nur im letzteren Fall fände wahre Beiordnung, im ersten dagegen wahre Unterordnung des Schönen unter das Gute Statt. Eine doppelte Möglichkeit, das Verhältniss beider Begriffe zu einander festzustellen, ist dadurch vorhanden, und für die Entwicklung der Aesthetik für alle Zeiten maassgebend. Die hergebrachte Verknüpfung des Wahren, Guten und Schönen muss festgehalten oder fallen gelassen werden. Sie hat entweder den Sinn einer Thatsache oder einer blossen Vorschrift. Im ersten Fall spricht sie aus, dass allenthalben wo das Wahre und Gute auch das Schöne und

*) Müller a. a. O. I. S. 71. ist der gleichen Meinung, dass nach Plato dem Schönen Gestalt zukomme, und vertritt dieselbe gegen A. Ruge (Platon. Aesthetik S. 84), nach welchem der Unterschied zwischen dem Wahren, Guten und Schönen erst aus dem Hervortreten in das Gebiet des gewordenen Seins entspringe. Er hält dafür, dass Plato den Begriff formeller Vollkommenheiten für den der Schönheit erkannt habe, jedoch ohne den Gedanken, dass das Gute und Wahre eben nur insofern es eine Gestalt gewinne, schön sei, mit vollkommener Klarheit entwickeln zu können.

wo von jenen keines, auch dieses nicht vorhanden sei. Im zweiten dagegen, dass wo jene beiden, auch das dritte anzutreffen sein solle, obgleich dieses ohne jene und jene ohne dieses zu sein vermöchten. Infolge des ersten ist klar, dass das Schöne nur durch das Wahre und Gute, weil stets nur mit denselben sei; alle drei sind Wechselbegriffe. Gemäss dem zweiten Fall ist das Schöne vom Guten und Wahren wie diese von jenem durchaus unabhängig.

In der Erklärung Plato's herrscht Verwandtschaft mit beiden Auslegungsarten. Das „form- und gestaltlose Sein", dessen Rückerinnerung durch sein Abbild im Irdischen erweckt wird, ist das „Urbild" und der Grund der Schönheit und diese nur dadurch schön, dass sie seine Erscheinung ist; das Schöne demnach schön als Erscheinung des Wahren, welches zugleich das Gute ist. Andererseits ist dagegen die Schönheit „Verhältnissmässigkeit", die Tugend Ebenmaass; also das Gute nicht nur selbst schön, sondern sogar nur dadurch gut, dass es in bestimmter Weise schön ist. Die Sache kehrt sich um, so, dass während dort das Schöne nur durch das Gute schön, hier das Gute nur durch die Schönheit gut ist. Diesem Widerspruch zu entgehen, gab es nun nur einen Weg; den nemlich, anzunehmen: dass das wirklich seiende Sein keineswegs „form- und gestaltlos", sondern geformt und gestaltet und zwar als Wahres und Gutes zugleich das Schöngestaltete sei. Auf diesem Wege entsprang die Ideenlehre.

Die erschöpfendste Darstellung derselben findet sich in den Büchern vom Staat und zwar das hieher Bezügliche vor Allem im 10. Buche. In diesem Werk, welches nicht sowohl der Auffindung des höchsten Gutes (dies geschieht im Philebos), als der Durchführung desselben in der bürgerlichen Gesellschaft (obwohl nicht unter gegebenen Verhältnissen: dies geschieht in den Büchern von den Gesetzen) gewidmet ist, fand sich eben der passende Ort, den innigen Zusammenhang der Wahrheit, Güte und Schönheit, wodurch diese die nothwendige Erscheinungsform jener ist, an dem wichtigsten und umfassendsten Gegenstand echtmenschlicher Anstrengung, am Staate, zu bewähren.

Das Objekt der Untersuchung bildet hier die berühmte Frage nach der Zulässigkeit und Stellung der Dichtkunst im Idealstaate.

Sonach kehrt zwar der Uebelstand der meisten platonischen Dialoge wieder, dass die allgemeine Untersuchung zur Nebensache herabsinkt, und nur insofern Raum findet, als sie auf den speziellen Gegenstand des Gesprächs Anwendung leidet. Dennoch bedingt diese letztere wenigstens den Versuch allgemeiner Begriffsbestimmung.

Plato erörtert im 10. Buche der Republik weder das Schöne noch die Kunst im eigenthümlichen Sinne, sondern beider und ihrer Vertreter Stellung im Idealstaate. Hiebei dient ihm die Dichtkunst als Repräsentantin der Kunst überhaupt, indem er das „Dichten" mit dem „Erfinden" identifizirend, darunter jede Darstellung durch Nachbildung" (μίμησις) versteht, diese mag ihren Zweck in Marmor, in Farben oder in Worten und Tönen erreichen.

Schon der Phaidros hat gezeigt, welch eine verhältnissmässige niedrige Rangstufe unter den himmelentstammten Seelen dem Dichter und jedem nachbildenden Künstler angewiesen werden soll. Erst der sechsten der Klassen, in welchen diese nach Maassgabe ihrer Erkenntniss des wirklich seienden Seins zerfallen, gehört die Seele des Dichters und nachbildenden Künstlers an. Das zweite Buch der Republik enthält den Grund hievon. Indem es nicht bloss die Umrisse der Erziehungslehre Plato's, sondern auch seiner Religions- und Kunstphilosophie entwirft, erscheint es nach Steinhart's Ausdruck gleichsam als „der erste Cursus einer Staatspädagogik, die sich aber lediglich auf den Stand der Wächter im Staat, und auf den aus ihnen hervorgehenden Stand der Herrscher bezieht, weil in diesem beides, die Weisheit und die Kraft des Staates liegt*)." Der leitende Grundsatz ist dabei, dass die Erziehung die beiden Gegensätze der menschlichen Natur, das feurig Bewegte der Tapferkeit und das ruhig gelassene der Besonnenheit zur schönen Harmonie vereinigen und jedes von Beiden vor einseitiger und deshalb verderblicher Entwicklung bewahren müsse. Zu diesem Zweck knüpft Plato, wie er schon im Protagoras gethan, an die fast bei allen griechischen Staaten herrschende Erziehungsweise an, indem er sie, gemäss dem Dualismus der menschlichen Natur auf zwei Hauptbestandtheile, Gym-

*) Platon's W. W. V. Band. S. 156.

nastik und Musik oder Musenkunst, also vereinte Dicht- und Tonkunst zurückführt. Mit der zweiten auf die Seele bezüglichen macht er den Anfang, weil die Seele im Menschen das Herrschende sein soll, und fasst Beide, Dicht- und Tonkunst, mehr von ihrer ethischen als ästhetischen Seite auf, in ihnen nicht bloss ein Mittel der Bildung zur Schönheit der Form, sondern durch Vermittlung der Schönheit zur Religion und Tugend und zu der Beide beherrschenden philosophischen Erkenntniss erblickend. Das macht zugleich den Grund aus, weshalb die Erziehung in beiden Künsten nicht „bloss das Formale, also die verschiedenen Darstellungsformen der Poesie, sodann den Rhythmus und die Harmonie, die Elemente der Tonkunst, in ihr Bereich ziehen, und nach ethischen Zwecken sorgfältig wählen und sichten, sondern auch auf den Inhalt der Poesie eingehen, und alle Dichter, die das jugendliche Herz mit unsittlichen Bildern und unwahren und unwürdigen Vorstellungen über Göttliches und Menschliches erfüllen, verwerfen müsse *)“. Denn, sagt er, „es gibt eine doppelte Art der mündlichen Unterweisung, die eine die der wahren, die andere die der erdichteten. Mit dieser nun fangen wir an. Da nun der Anfang in jedem Unternehmen das Wichtigste ist, am meisten natürlich bei einem jugendlichen und weichen Gemüthe, in welchem sich dann zumeist das Gepräge gestaltet, das Jemand jeglichem aufzudrücken wünschen möchte, werden wir es so leicht zugeben, dass die Knaben die ersten besten Sachen, von dem ersten besten erdichtet, anhören und in ihre Seele Meinungen aufnehmen, die grösstentheils denen entgegengesetzt sind, von denen wir glauben, dass sie dieselben, wenn sie herangewachsen sind, festhalten müssen? Weder vom Homer noch von irgend einem anderen Dichter dürfen wir es hinnehmen, wenn er unverständig an den Göttern sich vergeht, sondern — als eines der auf die Götter bezüglichen Gesetze und Richtschnuren ist es anzusehen, dass die Dichter den Gott nicht als den Urheber Alles, sondern nur des Guten anzusehen haben.“ Von diesem streng ethischen Standpunkt aus unterwirft er nun die Dichter seiner Zeit einer unnachsichtlichen Kritik, nachweisend, dass ein grosser Theil der alten Götter- und Heldensagen

*) A. a. O. V. S. 158.

mit einer reinen Anschauung vom göttlichen Wesen im Widerspruch stehe und deshalb für die Jugend durchaus ungeeignet sei. Die Sagen aber, welche an die Stelle derselben gesetzt werden sollen, gibt er nicht an. Ich und Du, erwiedert er dem Adeimantos auf dessen Frage, sind jetzt keine Dichter, sondern Gründer eines Staates. Den Gründern kommt es zwar zu, die Richtschnur zu kennen, nach welcher die Dichter Sagen erdichten müssen, und es nicht zu gestatten, wenn diese in ihren Dichtungen dieselbe nicht beachten, aber selbst Sagen dichten sollen sie nicht. Ein Solches ist weder den Weisen die an der Spitze des Staates stehen, noch den Wächtern, die denselben zu bewahren bestimmt sind, ein würdiges Geschäft; denn jener Geschäft und Bestimmung ist nur das wahre, nicht das eingebildete Wissen, dieser aber das wahre Wissen und die wahre Kraft im harmonischen Vereine. Die Kunst aber und insbesondere die Dichtkunst ist nichts als eine Nachahmung (μίμησις) des Wirklichen und für den, der das wahre Wissen hat, das allem Wirklichen zu Grunde liegt, entbehrlich, für Diejenigen aber, die kein Wissen davon haben, dass sie blosse Nachahmung ist, sogar verderblich. „Denn die wirkliche Täuschung ist Göttern und Menschen verhasst."

Obige Erklärung der Kunst als „Nachahmung des Wirklichen" ist für die Hellenische nicht nur, sondern für die Kunstanschauung aller folgenden Zeiten bedeutungsvoll geworden. Sie drückt Verschiedenes aus, je nachdem mit dem Worte „Nachahmung" sowohl als „Wirklichen" eine verschiedene Bedeutung verbunden wird. Nur zu oft hat man sie als die einfachste und natürlichste wiederholt; dennoch hat man ihr stets verschiedenartigen Sinn untergelegt. Unsere Aufgabe kann hier nur sein denjenigen aufzufinden, welchen Plato selbst mit derselben verbunden wissen will.

Plato braucht das Wort „Nachahmung" im Sinn der Wiederholung eines und desselben Musterbildes durch eines oder mehrere Abbilder. Klar geht diese Anwendung hervor aus der bekannten und vielfältig commentirten Stelle des 10. Buchs, wo er von der Nachbildung des Einen in Vielen, z. B. eines Mustertisches in vielen aus der Hand desselben Werkmeisters hervor-

gehenden Tischen spricht. Das Wort „Wirkliches“ dagegen hat bei ihm eine doppelte Bedeutung. Am klarsten setzt er sie beide einander entgegen in der oben angeführten Stelle des Phaidros, wo das „form- und gestaltlose wirklich seiende Sein“ dem „was wir jetzt seiend nennen“ gegenüber gestellt wird. Beide verhalten sich zu einander, wie Uebersinnliches zu Sinnfälligem, Bleibendes zu Veränderlichem, zu Grunde liegendes Nichtwahrnehmbares zu darauf gegründetem Wahrnehmbaren. Welches nun das von der Kunst nachzubildende Wirkliche sei, sagt am klarsten folgende Stelle des 10. Buches: „Wir sind gewohnt, heisst es, jegliches Viele, dem wir denselben Namen beilegen, unter denselben Gattungsbegriff (Eine Idee) zusammenzufassen. So gibt es z. B. viele Ruhebetten und Tische, aber in Bezug auf diese Geräthschaften nur zwei Gattungsbegriffe (Ideen), einen des Ruhebettes und einen des Tisches. Pflegen wir nun nicht zu sagen, der Werkmeister jeder dieser beiden Geräthschaften verfertige mit Rücksicht auf den Gattungsbegriff (die Idee) der Eine die Ruhebetten, der Andere die Tische, deren wir uns bedienen und alles Andere ebenso? Denn die Idee selbst bringt kein Werkmeister hervor. Wer nun alles Das machte, was die kunstfertige Hand aller Einzelnen, wer nicht nur alle Geräthschaften, sondern auch alles aus der Erde hervorwachsende, alles lebende, so Anderes als sich selbst, Erde und Himmel und die Götter und alles über und unter der Erde Befindliche hervorzubringen im Stande wäre, müsste der nicht ein geschickter und bewundernswerther Werkmeister genannt werden? Ein Solcher aber ist der Maler. Zwar bringt er das, was er hervorbringt, nicht wirklich hervor; aber in gewisser Weise bringt doch auch der Maler ein Ruhebett, eines, das es zu sein scheint, hervor. Wie aber der Verfertiger von Ruhebetten? Aus seiner Werkstätte geht nicht der Gattungsbegriff hervor, das, was wir das Ruhebett an sich nennen, sondern irgend ein Ruhebett. Bringt er also nicht, was da ist, hervor, so dürfte er auch nicht das Seiende hervorbringen, sondern etwas dem Seienden Aehnliches, jedoch Nichtseiendes. Wer aber behauptet, das Erzeugniss des Bettverfertigers oder irgend eines andern Kunstfertigen, sei ein vollständig Seiendes, läuft Gefahr etwas Unrichtiges zu sagen. Demnach erhalten

wir diese drei Arten von Ruhebetten; die eine, die ihrem Wesen nach es ist, von der wir wohl behaupten möchten, ein Gott habe sie hervorgebracht. Eine das Erzeugniss des Tischlers. Und eine des Malers. Maler, Bettverfertiger, Gott sind die drei Urheber der drei Gattungen von Ruhebetten. Der Gott ferner, ob nun, weil er wollte oder weil er sich genöthigt sah, nur Ein Ruhebett dem Wesen desselben nach hervorzubringen, brachte so nur Eines, jenes Ruhebett an sich hervor; zwei dergleichen oder mehrere wurden von dem Gotte weder hervorgebracht, noch durften sie es werden, weil, wenn er nur zwei hervorbrächte, wiederum Eine Gattung sich wohl ergeben würde, der jene beiden angehörten, und diese dann das Ruhebett an sich wäre, nicht aber die beiden. Indem, denk' ich, der Gott das erkannte, schuf er, weil er der Urheber des Ruhebettes, welches es wirklich ist, sein wollte, nicht aber der Bettverfertiger irgend eines Bettes, dieses als seiner Natur nach Eins. Deshalb bezeichnen wir ihn mit dem Namen des Naturnrhebers, oder einem diesem ähnlichen, da er ihrer Natur nach so dieses wie alles Andere hervorgebracht hat; den Tischler aber mit dem des Werkmeisters des Bettes; den Maler aber am angemessensten mit dem Namen des Nachbildners Desjenigen, dessen Werkmeister jene sind. Dieser nun scheint bemüht, nicht das Wesen eines Jeglichen an sich, sondern die Erzeugnisse der Werkmeister nachzubilden, und nicht einmal dieses wie es beschaffen ist, als Nachbildung der Wahrheit, sondern des Erscheinenden, wie es erscheint als Nachbildung des Scheines. Weit demnach ist die Nachbildungskunst von der Wahrheit entfernt und schafft wie natürlich Alles so, dass sie von jeglichem Gegenstande irgend einen kleinen Theil und noch dazu ein Trugbild erfasst. So sagen wir z. B. vom Maler, er werde uns einen Schuster, einen Tischler, andere Künstler hinmalen, ohne von diesen Künsten etwas zu verstehen; demungeachtet dürfte er aber Kinder und unverständige Menschen, indem er etwa einen Tischler hinmalt und von ferne ihnen zeigt, wohl täuschen, so dass sie das wohl für einen wirklichen Tischler halten".

„Ueber dergleichen Dinge muss man aber so denken. Wenn Jemand uns von Jemandem erzählt, er habe einen Menschen getroffen, der alle Künste, so wie Alles andere, was ein Einzelner

weiss, der das Alles besser, als irgend Einer verstehe, einen Solchen muss man für einen Einfaltspinsel halten, der sich, indem er wie es scheint auf einen Gaukler und Nachbildner traf, täuschen liess und denselben für einen Allwissenden hielt, weil er selbst das Wissen und Nichtwissen, sowie das Nachbilden zu prüfen nicht im Stande war. Keiner, der Beides, das Nachzubildende und dessen Abbild zu schaffen vermöchte, würde es sich wohl gestatten, auf die Verfertigung der Abbilder seinen Eifer zu wenden, und das, als habe er das Beste ergriffen, zum Hauptgeschäfte seines Lebens zu machen. Sondern, wäre er in der That dessen, was er auch nachbildet, kundig, so würde er viel lieber seinen Eifer dem Werke selbst, als der Nachbildung zuwenden und würde es versuchen in vielen schönen Werken sein Andenken zu hinterlassen und der Gepriesene lieber als der Preisende zu sein."

Von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt er die Dichter. Nicht über das Andere will er den Homer zur Rechenschaft ziehen, sondern darüber allein, worüber er zu sprechen versucht, über Krieg, Heerführung, Staatenanordnung, sowie über die Erziehung des Menschen und fragen: „Wenn Du, mein geliebter Homer, hinsichtlich der Tugend nicht bloss als Schöpfer eines Bildes, den wir für einen Nachbildner erklärten, auf der dritten Stufe der Wahrheit stehst, sondern auch auf der zweiten und einzusehen vermochtest, welche Lebenseinrichtungen im besondern und im öffentlichen Leben die Menschen besser oder schlechter machen, so sage uns doch: Welcher Staat erhielt durch Dich eine bessere Verfassung, wie Lacedämon durch Lykurgos, sowie viele grosse und kleine durch viele Andere? Welcher Staat schreibt Dir es zu, dass Du ein guter Gesetzgeber gewesen und ihm Nutzen geschafft habest?" Keiner. Auch keine Kriegsführung leitete er, noch stiftete er Bünde und Staaten wie Pythagoras und Andere, noch vermochte er seinen Zeitgenossen solche Achtung einzuflössen, dass sie ihn dem Stande eines herumziehenden Bänkelsängers entrissen oder als einen unerschöpflichen Quell der Bildung allerwärts hinbegleitet hätten?

„Von Homeros an sind die Dichter Nachbildner der Schattenbilder der Tugend und anderer Gegenstände, die sie dichterisch behandeln, aber sie gelangen nicht zur Wahrheit." Die Kunst ist

nur die zweite Wiederholung des wahrhaft Seienden, dessen erste Wiederholung das Wirkliche ist, ein Abbild vom Abbilde. „Der Darsteller des Schattenbildes, der Nachbildner versteht vom Wesen nichts, sondern nur von der Erscheinung.“ In der Stufenreihe der drei Welten, deren erste die des „form- und gestaltlosen wirklich seienden Seins“ die überhimmlische Region der bleibenden unveränderlichen Gattungs- und Musterbilder der Jdeen, der Urbilder ist; deren zweite die Welt der Abbilder aus erster Hand, des Wirklichen; deren dritte die Welt der Abbilder aus zweiter Hand, die Welt der Schatten, des Scheines ist: ist die Kunstwelt erst die dritte, am weitesten von der Wahrheit entfernt, am schwächsten die Vollkommenheit des Urbildes wiedergebend. Daher steht der Philosoph, der das Wesen sucht und liebt in jener merkwürdigen Wesenordnung des Phaidros auf der ersten, der Dichter, der nur das Schattenbild des Wesens schafft erst auf der sechsten Stufe; darum wurzelt die Thätigkeit des Ersten in der höchsten, überhimmlischen, die des Letztern in einer noch niedrigern, als die irdische, in einer blossen Scheinwelt. Denker und Dichter sind Gegenfüssler, weil Jener das Urbild in seiner Reinheit, dieser nur in seinem schon getrübten Abbild in der Wirklichkeit liebt und seine eigene Schöpfung noch weit hinter dem sogenannten Seienden zurückbleibt.

Die platonische Aesthetik schmilzt in Eins mit der platonischen Metaphysik. In der Welt des Nichtseienden, des ungeformten Stoffes, des im Gegensatz zu dem „wirklich seienden Sein“ dem ὄὄν, nicht wirklich seienden Sein, dem μὴ ὄν, spiegelt sich die wahrhaft seiende, allein bleibende und unvergängliche der Ideen. Nicht „form- und gestaltlos“, wie der Phaidros sie schildert, aber dennoch „untastbar“ und sinnlicher Formen und Gestalten nicht theilhaftig. Geformtes Sein, Urbild, Gattungsbegriff, Typus, stellt jede Idee für sich ein Ganzes dar, fähig irdischem Stoffe aufgeprägt, diesem selbst Form, Halt, Leben zu verleihen. Diese Welt der lebendigen Gattungsformen ist die platonische Ideenwelt. Dem todten Stoffe eingeprägt, der durch diese Gemeinschaft (κοινωνία) mit dem Seienden am wahren Sein selbst Theil nimmt, wiederholt jedes Exemplar der Gattung diese selbst in mehr oder weniger voll

gung. Dem Nachbildner aber, welcher das Naturding nachahmt, schwebt das Urbild der Gattung nur in derjenigen Fassung vor, in welcher die Natur es selbst wiederholt hat und seine Wiederholung entfernt sich umsomehr von der Idee, je mehr sein Vorbild in der Natur hinter dieser zurückgeblieben ist. Die Natur gibt das Seiende im Nichtseienden, die Kunst das Nichtseiende im blossen Scheine wieder. So weit die Natur hinter der Idee, so weit bleibt die Kunst hinter der Natur zurück. Statt sie zu übertreffen, erreicht sie sie nicht einmal und wenn die Natur schon ein Abfall vom wahrhaft Seienden ist, so ist die Kunst umsomehr ein „Abfall" von der Natur.

Von diesem Gesichtspunkte aus finden alle Aussprüche Plato's über das Schöne und die Kunst ihre Begründung. Für das Erste ist jetzt klar, in welchem Sinne Plato Schönheit schon dem wahrhaft Seienden, das er doch selbst „form- und gestaltlos" nennt, könne zugeschrieben wissen wollen. Denn die Idee als bestimmter Gattungsbegriff ist Form, „geformtes Sein", nicht geformter sinnlicher Stoff, weil überhaupt kein Stoff, dieser vielmehr erst als Nicht-Seiendes der Idee als Seiendem entgegengesetzt ist; aber „geformtes Sein", also auch des Ebenmaasses (der Güte) und der Verhältnissmässigkeit (der Schönheit) fähig, wenn gleich „form- und gestaltlos" in dem Sinn, in welchem Plato im Philebos von „schönen Gestalten, Farben und Formen" spricht. Die Form der Idee ist vielmehr eine, wie sie auch rein Geistigem zukommen kann und Plato selbst führt als Beispiele die Gerechtigkeit, die Besonnenheit u. s. w. an, denn diese alle sind in seinem Sinne „Maassbegriffe", Ausdrücke eines gewissen, richtigen Verhältnisses thätiger Kräfte oder Seelenvermögen und als solche Schönheiten d. i. Verhältnissmässigkeiten. Zugleich aber gehören sie als Ideen ausschliesslich der Vernunft und Denkkraft an, und der Weise, der in den Dingen sie allein sucht, hat eben darum das Recht, neben ihnen jede Art von sinnlicher Erscheinung gering zu schätzen. Das Lustgefühl, das ihre Betrachtung erzeugt, ist weder ein aus reiner Erkenntniss ohne vorangegangenen Schmerz entspringendes, noch ist es ein solches, das etwa aus der sinnlich wohlgefälligen Betrachtung einfacher Farben, Töne, einfacher geometrischer Gestalten u. s. w. hervorgeht. Mit diesen letztern hat vielmehr die eigent-

liche Schönheit in Plato's Sinne gar nichts zu schaffen. Sie ist durchaus übersinnlicher oder besser unsinnlicher Natur, wie es die Idee selbst ist. Diese wird erst durch ihre Verbindung mit dem nichtseienden Stoffe für die Sinnenwelt vorhanden.

Aber eben diese Verbindung der Ideen mit dem nichtseienden Stoffe, des Seins mit dem Nichtsein ist der dunkelste Punkt des Platonischen Systems. Das Wort, das er selbst dafür gebraucht die Theilhaberschaft (*κοινωνί*) ist nicht hinreichend dieses Dunkel zu zerstreuen. Worin soll dieses Theilhaben des Nichtseienden am Sein bestehen? Wie können Dinge, die einander so entgegengesetzter Natur sind, wie Sein und Nichtsein, dass sie nichts mit einander gemein haben können, doch Eins am Andern Theil haben? So fragen wir uns und muss Jeder fragen, dem ein blosses Wort nicht die Stelle des Begriffs vertreten soll. An dieser Stelle des Systems sind die phantastischesten Auslegungen desselben versucht worden; zu dem mystischen Charakter der Neuplatoniker hat kein Theil der Platonischen Philosophie mehr beigetragen, als dieses Welträthsel der Verbindung des Ueberirdischen mit der irdischen Materie. Das Nicht-Seiende, das doch in Plato's Geist die Mutter der Natur- und Sinnenwelt, das die Wurzel des Bösen, Unvollkommenen und der Göttlichkeit der Ideen Widerstrebenden ist, das ein blosser Schein sein soll und wie ein Sein sich benimmt, ist die Achillesferse des Systems, das dasselbe ebensowenig erklären, wie desselben entbehren kann.

Es ist bekannt, dass Plato selbst nur einen Versuch gemacht hat, dieses Räthsel verständlich zu machen. Zwischen die sinnliche und die vernünftige Erkenntnissweise schiebt er die mathematische ein, die von beiden Etwas an sich hat, wie die erste auf Sinnliches, wie die zweite mit unsinnlichen Formen auf dieses gerichtet ist. Brandis hat scharfsinnig bemerkt, dass in dieser Einschiebung wohl ein Vorbild des Bandes und Mittelgliedes der beiden Welten des Uebersinnlichen und des Sinnlichen angedeutet sein möchte. Die mathematischen Formen des Sinnlichen sind selbst nicht sinnlich; sie haben, während sie sich auf das Sinnliche beziehen, das mit der Vernunft gemein, dass sie selbst nichts Sinnliches sind. Sie stellen daher am Sinnlichen das Nichtsinnliche dar, welches dieses mit dem Uebersinnlichen gemein hat. Durch sie, das Nicht-

sinnliche am Sinnlichen tritt das Uebersinnliche selbst in die Sinnenwelt ein. Aus diesem Grunde versucht Plato für jedes Uebersinnliche die nichtsinnliche Form aufzustellen, mit welcher es am Sinnlichen erscheint. Diesen Versuch scheint er aber bald selbst als zu schwierig erkannt zu haben, denn er begnügt sich alsbald mit der Zahlenmystik der Pythagoräischen Lehre. Offenbar ist hier die „Zahl" nur die Repräsentantin der nichtsinnlichen Form des Sinnlichen überhaupt. Der Pythagoräische Ausdruck: Jedes Dinges Wesen sei eine Zahl, erhält den Sinn: Jedes Dinges Wesen sei eine bestimmte nicht sinnliche Form, ein nichtsinnliches Maassverhältniss.

Wir versuchen davon eine problematische Anwendung auf die platonische Aesthetik. Zu diesem Zwecke erlauben wir uns den Ausdruck „Gemeinschaft", welche das sinnliche Ab- mit seinem übersinnlichen Urbilde haben und wodurch es am Sein desselben Theil nehmen soll, von der gleichfalls nichtsinnlichen Form desselben zu verstehen. Die nichtsinnliche Form der übersinnlichen Idee hat wie diese wahres Sein; indem nun das sinnliche Abbild des Uebersinnlichen im nichtseienden Stoffe diese nichtsinnliche wahrhaft seiende Form annimmt, erhält es selbst in Bezug auf diese letztere wahres Sein. Denn in Bezug auf seinen Stoff kann es dieses nicht besitzen, weil dieser Stoff das „Nicht-Seiende" ist. Das Verhältniss der Ideal- zu der sinnlichen Welt stellt sich daher so:

1. An der Idee ist der Stoff wahrhaft seiend und die Form wahrhaft seiend.
2. An der Sinnenwelt ist der Stoff nichtseiend, die Form dagegen, als gemeinschaftlich mit der Form der Ideen, seiend.

Die Form ist daher das eigentliche Bindeglied und die beiden geformten Welten nur dem Stoffe nach verschieden, an dem die Form sich äussert.

Seiende Form { A. Seiender Stoff: Ideenwelt
B. Nichtseiender Stoff: Sinnenwelt.

Es ergibt sich daraus, wie wichtig es ist, dass dies wahrhaft Seiende nicht im Sinne des Phaidros als absolut „form-

und gestaltlos", sondern im Sinne der Bücher vom Staate als Geformtes, als Idee genommen werde. Indem das Gute als wahrhaft Seiendes nach Plato in einem richtigen Verhältniss der drei hauptsächlichsten Seelenvermögen, des νοῦς, θύμος und ἐπιθῦμος besteht, stellt es sich selbst als ein Geformtes dar, dessen Form dieses richtige Verhältniss ist. Die nahe Verknüpfung des καλὸν κἀγαθὸν drückt nichts Anderes aus, als dass von der Realität des Guten, das in einem richtigen Verhältniss besteht, das Schöne unzertrennlich ist, welches selbst in der Verhältnissmässigkeit liegt.

Die Aufgabe des Künstlers, als eines Nachbildners liegt nun klar vor Augen. Jede Idee, als nichtsinnlicher Gattungsbegriff trägt dadurch eine gewisse, bestimmte, nichtsinnliche Form an sich, welche an jedem sinnlichen Exemplare dieser Gattung sich so wiederholt, dass dieses eben dadurch Exemplar dieser Gattung und keiner andern ist. Diese nichtsinnliche Form ist seiend, weil sie bleibend ist, an jedem Exemplar der Gattung beharrt, allgemein, weil sie an jedem vorkommt, nothwendig, weil ohne sie das Naturding nicht Exemplar dieser Gattung sein würde. Das Naturding also hat mit der Idee die Form gemein und nimmt durch diese bleibende Form an ihrem eigenen Bleiben Theil. Wie die Idee in der übersinnlichen, so beharrt die Gattung in der sinnlichen Welt, indess die Individuen zu Grunde gehen.

Der Künstler nun, indem er das Wirkliche d. i. Individuen nachahmt, die zu irgend einer Gattung gehören, ahmt eben dadurch auch die Idee nach, welche diese Gattung selbst nachahmt. Da nun diese Gattung selbst mit der Idee nichts gemein hat, als die Form, so kann seine Nachahmung mit ihr und dadurch mit der Idee wieder nichts Anderes gemein haben, und seine Nachbildung nimmt nur insofern am Sein Theil, als das Naturding, das er nachbildet, selbst am Sein Theil nimmt. Die Form ist daher nicht bloss das Bindeglied zwischen der Ideen- und Natur-, sondern auch zwischen der Natur- und Kunstwelt. Sie erscheint als das Herrschende, das sich bald am wahrhaft Seienden, bald am Nichtseienden und endlich am blossen Scheine ausprägt. Der Unterschied der beiden letzten Begriffe kann nur gefasst werden, wenn das Platonische Nicht-Sein als irdische Materie, roher, formloser

aber körperlicher Stoff genommen, und dem körperlosen Scheine entgegengesetzt wird. Also:

Form	A. Seiender Stoff:	Ideen-	welt.
	B. Nichtseiender Stoff:	Natur-	
	C. Schein:	Kunst-	

Durch die Form nimmt die Natur- und die Kunstwelt am ewigen Sein und Beharren der Ideenwelt Theil; das wahrhaft Unvergängliche und Bleibende sind die *ewigen Formen*.

Daraus erklärt sich zweierlei: erstens, warum Plato dem Künstler die untergeordneteste Stelle anweist, zweitens, warum er die einfachen schönen Farben, Töne, Gerüche und geometrische Gestalten vom Schönen ausschliesst. Das Erste geschieht, weil das Werk des Künstlers der metaphysischen Stellung nach den untersten Rang einnimmt, und noch unter dem Naturdinge steht da dieses die Idee *unmittelbar*, das Kunstwerk dagegen nur *mittelbar* nachahmt. Das Zweite, weil die einfachen Farben, Töne, Gerüche u. s. w. auch die einfachen geometrischen Gestalten, so lange sie nicht mit andern verglichen werden, *keine Formen* an sich tragen d. i. kein Verhältniss, kein Mass, wie es auch den Ideen und wahrhaft Seiendem eigen ist. Das Gerade an sich gefällt zwar, aber ist nicht schön, sondern wird dies erst im Verhältniss zu einem Krummen, oder zu einem andern Geraden. Der Kreis an sich ist dem Auge angenehm, aber erst verglichen mit einem Eckigen erscheint er schön. Am Tone ist nur das Verhältniss zweier oder mehrerer zu oder untereinander schön, der einzelne Ton bloss sinnlich-angenehm; ebenso bei den Farben. Wo kein Verhältniss, kein Maass, also keine Form, da ist keine Schönheit.

Nun aber ist die Erkenntniss des Maasses eine ausschliessliche Verrichtung der Denkkraft, während die Wahrnehmung einfacher Farben, Töne, Gerüche u. s. w. bloss dem Sinnesvermögen angehört. Alle Maasserkenntniss beruht aber auf Vergleichung, also einer Verstandesoperation, während alles Wahrnehmen lediglich auf einer Operation des Sinnes beruht. Diese Verschiedenheit der Erkenntniss begründet die Verschiedenheit und Eintheilung der aus der Erkenntniss entspringenden reinen Lustgefühle. Die einen höhern, werden durch eine Verstandes-, die andern, niederen, durch

eine Sinneserkenntniss hervorgerufen. Dort, wo Beide zusammentreffen, erzeugt die Anhäufung verschiedener Arten wohl eine Vermehrung, aber keine Vermengung des Lustgefühls. So, wo Zeichnung und Farbenschönheit, Harmonie und Klangfülle der Töne zusammenkommen.

Daraus erklärt sich ferner, warum Plato am Künstler nur die Einsicht geschätzt, denjenigen Theil dagegen, der sich bloss auf die Hervorbringung einzeln-angenehmer Töne, lichtvoller Farben u. s. w. bezog, geringgeachtet habe. Nur soweit die Einsicht des Künstlers reicht, reicht auch seine Fähigkeit zu vergleichen und zu messen, damit aber auch seine Fähigkeit ewige Formen nachzubilden. Farben, Töne, einfache geometrische Gestalten dagegen, an sich genommen, schmeicheln wohl den Sinnen und erregen in diesen reine Lustgefühle, aber mit Einsicht und der aus Vergleichung und Maasserkenntniss entspringenden höheren Lust, haben sie nichts zu schaffen.

So endlich haben wir den Punkt erreicht auf dem die scheinbar soweit auseinander gehenden Ziele des Philebos, des Phaidros und der Bücher vom Staate in einanderfallen. Der erste trennt mit scharfer Sonde die gemischten, niederen, gar nicht ins Bereich weder der eigentlichen Schönheit, noch der reinen Sinneslust gehörigen, von den reinen, theils dem Denk- theils dem blossen Sinneswahrnehmungsvermögen angehörigen Lustgefühle. Jene beruhen auf Vergleichung und Maass, diese auf blosser Angemessenheit an die einzelnen Sinnesorgane. Durch Vergleichung und Maass nehmen wir Verhältnissmässigkeit wahr, welche das Wesen der Schönheit und Ebenmaass, welches jenes der Tugend ist. Diese beiden daher erwecken die höchsten, der Verstandeserkenntniss angehörigen Lustgefühle. Nun zeigt der Phaidros, wie nach dem, was uns Lustgefühl erregt, Sehnsucht und zu ihm Liebe entstehen muss, in desto höherem Grade, je höher die Lustgefühle sind. Die höchsten Lustgefühle müssen also die höchste Liebe, Schönheit und Tugend, aus deren Erkenntniss die höchste Lust stammt, den glühendsten Enthusiasmus erregen. Aber dieser reizt zur Nachbildung des Geliebten, deren Wesen und Grenzen die Bücher vom Staate darzulegen bemüht sind. Nur die bleibende Form hat die vergängliche Sinnenwelt mit der idealen, nur eben

diese wieder das Werk des Scheins mit der der irdischen Wirklichkeit gemeinsam. Die Natur wiederholt die Welt des Seienden im irdischen Stoffe nur, indem sie diesem die Form des wahrhaft Seienden gibt; der Nachbildende vermag nichts Anderes, als die ewige Form, sei es im irdischen Stoffe, oder im blossen Scheine nachzuschaffen. So bilden alle drei Dialoge eine fortlaufende Kette, in welcher einer den andern ergänzt und indem jeder eine besondere Seite der platonischen Aesthetik beleuchtet, alle drei die Gesammtheit derselben in hinreichender Vollständigkeit darlegen.

So wäre das vorzüglichste Resultat der platonischen Untersuchung die Bedeutsamkeit der Form für die Aesthetik. Als völlig ausgemacht können wir annehmen, dass Plato nur dort wolle Schönheit zugelassen haben, wo Vergleichung, Maass, also Verhältnisse, Formen im weitesten Sinne vorhanden sind. Die scharfsinnige Untersuchung des Philebos, welche alles Interesse an Objecten, welches aus deren Fähigkeit unsere Begierden zu stillen, oder den schmerzlich empfundenen Mangel zu entfernen entspringt, ja sogar das reine Lustgefühl an einzelnen Farben und Tönen, weil bloss sinnlich-angenehm und den Sinn angehend, von dem rein intellektuellen Wohlgefallen am Schönen ausschliesst, enthält eine der werthvollsten Grundlagen aller Aesthetik. Es ist die erste gründlich angestellte Sonderung des bloss Sinnlich-Angenehmen, wozu auch das Nützliche gehört, vom eigentlichen Schönen. Während jenes den Sinnen, gemischt oder rein, gehört dieses allein und ausschliesslich dem denkenden Theil der Seele an. Während das Wohlgefallen an jenem auf dem blossen Gefühl der Angemessenheit des Objekts an unsere gröbern oder feinern Sinne, beruht das Lustgefühl am Schönen dagegen auf einer Vergleichung Verschiedener unter einander, also auf einem Urtheil, wobei von jeder Beziehung des Gegenstandes auf unser körperliches Wohl- oder Uebelbefinden abgesehen wird.

Es ist dies eben die Seite, von welcher Aristoteles die platonische Aesthetik später fortgebildet hat, von welcher ihr in neuerer Zeit die kritische Philosophie verwandt geworden ist. Es muss auffallend erscheinen, dass diese, wie es scheint von Plato so ernstlich gemeinte Bevorzugung der reinen Form bei seinen Nachfolgern so wenig Anklang gefunden hat, dass man eher ge-

wohnt ist sie als das Eigenthümliche der peripatetischen und als deren Gegensatz zur platonischen, denn als ursprünglichen Hauptgrundzug dieser letztern selbst angeführt zu finden. Vielmehr werden wir sehen, dass gerade jene Aesthetiker, welche sich am engsten an Plato anzuschliessen meinen und diesen als ihren vornehmsten Gewährsmann aufführen, die reine Form mit einer Geringschätzung behandeln, zu welcher die vorstehende Darstellung der platonischen Aesthetik, falls sie die richtige sein sollte, nur wenig Berechtigung zu geben scheint. Ihre Ansicht ist vielmehr die, dass die reine Form an sich etwas viel zu Leeres und Werthloses sei, um das Schöne, indem man es auf dieselbe zurückführt, nicht zur völligen Bedeutungslosigkeit herabzuwürdigen. Niemand aber sei davon entfernter gewesen, als der göttliche Plato, dessen stete Verbindung des Schönen mit dem Guten nachdrücklichst darauf hinweise, dass eine werth- und bedeutungslose Form unmöglich dessen Wesen erschöpfen könne. Vielmehr lehre gerade diese unzertrennliche Verknüpfung beider, dass das wahre Wesen Beider, des Schönen und Guten nur Eins, dass das Eine, das in die Sinnenwelt hereintritt, nur die sinnliche Erscheinung des andern Uebersinnlichen, und eine Schönheit, die eines Andern als des Guten Erscheinung wäre, überhaupt ein undenkbarer Begriff sei. Denn das wahre Sein, sagen sie, auf die obige Stelle des Phaidros sich berufend, ist nur Eines und kann nur Eines sein; dieses aber ist „form- und gestaltlos." In die Sinnenwelt eingehend nimmt es erst Form und Gestalt an, erschliesst das unsichtbare Gute sich in der sichtbaren Form der Schönheit. Nicht deshalb also, weil das Gute sich in Formen darstellt, ist es schön, sondern diese Formen sind schön zu nennen, weil in ihnen der göttliche Inhalt, das Gute sich offenbart. Das erscheinende Was, nicht das Wie der Erscheinung bestimme die Schönheit, der Sonne nicht unähnlich, deren Glanz sich nicht ändert, ob ihn ein Spiegel oder eine ruhige Wasserfläche zurückwerfe. Wo das wahre, wirklich seiende, form- und gestaltlose Sein, das Wahre, Gute und Schöne ganz und vollständig zur Darstellung gelange, da und da nur allein sei wahre Schönheit vorhanden, mögen wir nun dieses wahre Sein, jenachdem die Schule es mit sich bringt, als unpersönliches

oder persönliches Absolutes, als alleine Substanz, höchste Idee, Urich oder als logische Vernunftidee schlechthin bezeichnen.

Um einen Gesammtnamen für diese Classe von Aesthetikern, denen der Inhalt Alles, die Form nichts ist, zu haben, werde ich mir künftig erlauben, sie als platonisirende zu bezeichnen, selbst wenn sich zeigen sollte, dass der eigentliche Plato nur durch Missverstand zu dieser Auslegung Veranlassung gegeben habe. Wir werden dies aus dem Grunde thun, weil Alle, oder doch fast Alle, die unter diese Gesammtbezeichnung fallen, sich auf Plato's Autorität, als die Stütze ihrer Meinung zu berufen pflegen. Je weniger aber das Bisherige, was wir über Plato's ästhetische Ueberzeugungen aus dessen Schriften anführten, eine solche Auslegung bestätigt hat, desto eifriger müssen wir nachsuchen, wodurch er zu derselben kann Anlass gegeben haben.

Dass dieses zunächst durch den Phaidros geschehen sei, lässt sich auch ohne die anbetende Verehrung, welche gerade diesem Gespräch sein überirdischer Schwung und seine grandiose Weltanschauung verschafft haben, unschwer voraussetzen. Im Philebos und in den Büchern vom Staate verfolgt Plato seinen Gegenstand auf dem Wege nüchterner Untersuchung und strenger Forschung; im Phaidros dagegen schlägt er einen durchaus mythischen Ton an. Hier, wo das wahre Sein nur in einer überhimmlischen Vision, nur zu dem Zwecke gezeigt wird, um an dessen gänzlichem Gegensatze gegen das Irdische des letztern Unhaltbarkeit, Vergänglichkeit und Werthlosigkeit recht fühlbar zu machen, musste die Eigenschaft der Form- und Gestaltlosigkeit umsomehr in den Vordergrund gestellt werden, je mehr das sinnliche Auge die sinnlichen Gegenstände nur nach sinnlichen Formen von einander scheidet. Um recht merklich zu machen, dass die Formen der Schönheit keine sinnlichen seien, konnte der nach seinem eigenen Ausdruck von nymphäischer Begeisterung hingerissene Sokrates wohl behaupten, das wahre Schöne sei überhaupt form- und gestaltlos. Eine so strenge Rangordnung wie im Philebos, wo das Schöne unmittelbar auf das Gute folgt, in beiden aber das Mass die gemeinschaftliche Eigenschaft ausmacht, war hier weder erforderlich, noch ausführbar. Dennoch deutet es Plato dem feinern Sinne erkennbar genug an, wenn er als Beispiele

des wahrhaft Seienden zwar lauter Tugenden, aber solche aufzählt, deren jede eine Massbestimmung enthält, wie die Gerechtigkeit, die Besonnenheit. Das Uebersinnliche selbst ist oder hat schon eine Form. Die Schönheit ist daher nicht schon dort, wo das Gute, sondern wo das Gute in seiner übersinnlichen, also rechten Form erscheint. Ja man könnte weiter gehend in echt hellenischer Weise behaupten, dass ohne diese Form, also ohne ein Schönes das Gute überhaupt gar nicht wäre. Denn wo das Mass die Tugend macht, da verschwindet diese, sobald jenes aufhört. Und beinahe möchte die stets übliche Voranstellung des *καλόν* vor dem *ἀγαθόν* zu der Annahme einer sinnigen Andeutung dieses Verhältnisses beider verleiten. Wo also das Gute, da offenbart sich eben darum schon ein Mass, also ein Formschönes und jene Ausleger des Plato haben nichts oder sie haben nur bewiesen, dass in der Erscheinung des Guten nur desshalb Schönheit liegen könne, weil das Gute selbst nur eine Massschönheit d. i. Formschönheit ist.

Wirklich ist, was die hellenische Tugendschönheit von anderer Schönheit unterscheidet, nicht das Mass, dass sie mit dieser gemein hat, sondern das Gemessene. Seelenkräfte sind es, durch deren richtiges Verhältniss unter einander, die platonische Tugend, Töne, durch deren richtiges Verhältniss musikalische Formschönheit zu Tage kömmt. Hier wie dort herrscht Mass, also die Form, das Schöne; nur das, woran dieses Schöne stattfindet, ist ein Anderes.

Aber nicht zu leugnen ist, dass Plato dennoch zu einer Auslegung, wie die obige gegründete Veranlassung anderwärts gegeben hat. Aus den Beispielen, die er im Phaidros für das wahrhaft Seiende wählt, sieht man, dass er bei diesem in der That zunächst an das Gute, an Tugenden: wie die Gerechtigkeit, die Besonnenheit u. s. w. gedacht habe. Wenn auch die Tugend selbst auf einem Masse d. i. auf einer Form beruht, so liegt der Gedanke nahe, dass nur jene Formen, die an der Tugend zum Vorschein kommen, die wahrhaft schönen seien. Indem so die Tugend einerseits von der Form, so wird andererseits die Schönheit der Form von der Tugend abhängig gemacht.

Dagegen spricht der Unterschied, den Plato selbst im

Philebos zwischen der Verhältnissmässigkeit überhaupt als Wesen der Schönheit und dem Ebenmasse insbesondere als Wesen der Tugend macht. Wahr bleibt jedoch, dass jene Zurückführung des Schönen auf die Erscheinung der Idee in der Sinnlichkeit Consequenzen nach sich zieht, welche den Unterschied zwischen Schön und Unschön beinahe auf Null reduciren. Denn da die Idee nichts Anderes ist, als der allgemeine Gattungsbegriff, so muss dieser entweder in jedem Exemplar ganz erscheinen oder das Naturding ist gar kein Exemplar der Gattung. Erscheint die Gattung, also die Idee, aber in jedem Exemplare ganz, und gehört zur Schönheit nichts Anderes, als die Wiederholung der Idee in dem irdischen Stoffe, so ist jedes Exemplar der Gattung ohne Unterschied schön, und der Unterschied zwischen schönen und hässlichen Naturdingen wird illusorisch. Diesem Einwurf entgeht man auch dann nicht, wenn wie vorausgesetzt zu werden pflegt, der irdische Stoff dem Durchdringen der formgebenden Idee einen völlig nicht besiegbaren Widerstand entgegensetzt, denn entweder dieser Widerstand geht so weit, dass die wesentlichen Kennzeichen der Gattung fehlen und dann gehört das Ding abermals nicht in die Gattung, oder wenn es in die Gattung gehört, müssen alle Kennzeichen der Idee vorhanden sein und dann ist jedes Exemplar, auf welches der Gattungsbegriff passt, eben so schön wie das andere.

Das Einzige, was uns sodann übrig bliebe, wäre statt schöner Individuen, eine schöne Gattung. Nicht der oder jener Löwe, sondern der Löwe als Gattung wäre schön. Da nun die Ideen nach Plato in einer bestimmten Rangordnung unter einander und zuletzt unter einer obersten, der Idee des Guten, stehen, so müsste die Schönheit dieselbe Rangordnung befolgen und die höchste Gattung demzufolge die schönste sein. Da nun die Idee des Guten, Gott, die höchste ist, so müsste sie nothwendig auch die schönste und da sie die Idee aller Ideen ist, die Schönheit der Dinge in dem Masse verschieden, grösser oder geringer sein, je nachdem diese höchste Idee in ihm in höherem oder geringerem Grade zur Anschauung käme. Es gäbe folglich im Grunde nur ein Schönes, nämlich die Erscheinung des Göttlichen in der Sinnenwelt, weil es nur ein Gutes, nämlich die Idee des Gött-

lichen gibt. Wie Alles nur gut ist, insofern es Antheil am Guten d. i. Göttlichen hat, so ist Alles nur schön, insofern das Göttliche darin erscheint. In tausend Strahlen gespalten ist es nur eine Sonne, in sieben Farben nur ein Licht. Die Erscheinung ist schön durch das Erscheinende.

Beide Ansichten sind es, die wir bei den Philosophen, die wir oben platonisirende genannt haben, wieder antreffen werden. Welche von ihnen die Plato's selbst gewesen sei, lässt sich bei der Unbestimmtheit seiner Ausdrücke kaum entscheiden. Gewiss ist nur, dass die Keime aller derselben in der seinen zu suchen sind. Schon im Alterthum erregte die natürliche Folgerung aus der ersten, dass es hinreiche, dass im Exemplare die Gattung erscheine, um es zur Schönheit zu machen, gegründetes Bedenken. Auch einem Thersites, scheint es, könnte dann der Preis der Schönheit nicht verweigert werden, wenn nichts weiter dazu gehört, als die Kennzeichen der menschlichen Gattung an sich zu tragen. Soll aber, da dies nicht wohl angenommen werden kann, in den Begriff der Idee jener der Schönheit bereits hineingelegt werden, so dass wie es ihre Abkunft aus der übersinnlichen Welt zu fordern scheint, unter derselben nicht sowohl der blosse Gattungsbegriff, als ein realisirtes Musterbild der Gattung verstanden werde, dann beseitigt sich zwar die eine Frage, aber es entsteht eine neue. Diese geforderte Schönheit des Musterbildes bürgt für die Schönheit des sinnlichen Abbildes desselben, aber nicht weil dieses Abbild des Musterbildes, sondern weil dieses Musterbild selbst schön ist. Das Abbild eines hässlichen Musterbildes wäre ohne Zweifel je treuer, desto hässlicher. Die Schönheit des Musterbildes hängt daher nicht von dem Umstande, dass es Musterbild für eine Gattung, sondern von andern Umständen, von andern Gesetzen ab, die von dessen Musterbildschaft ganz unabhängig sind. Oder besitzt nicht der hässliche Dodo ebenfalls ein ebenso hässliches Musterbild für seine Gattung im platonischen Sinne?

Die Schwierigkeit hört dadurch nicht auf, dass alle Gattungen einer höchsten untergeordnet sind. Ist jedes Abbild nur schön, wenn jedes Musterbild schön ist, so muss wenn jedes Musterbild schön sein soll, jede Gattung schön sein. Soll es nun zur Schön-

heit einer Erscheinung hinreichen, dass sie Abbild eines Musterbildes, einer Idee sei, so müssen alle Gattungen schön sein, weil alle Gattungen Abbilder haben. Dem widerspricht aber die Erfahrung, die uns auch unwidersprechlich hässliche Gattungen zeigt z. B. den Rochen, den Klippenfisch, den Polypen u. s. w. Sind aber nicht alle Gattungen schon als Gattungen schön, so muss es abermals etwas geben, wovon ihre Schönheit und Hässlichkeit abhängig, und zwar kann dieses nicht in ihrer Abhängigkeit von einer höchsten Idee liegen, weil diese bei allen Gattungen stattfindet.

Diese höchste Idee ist aber nur die Idee des Guten, an welcher alle übrigen mehr oder weniger Theil haben. Liegt nun der Grund der Schönheit einiger, der Hässlichkeit anderer Gattungen nicht in ihrer Abhängigkeit von der Idee des Guten, so ist die Schönheit der Musterbilder überhaupt nicht von ihrem Verhältniss zum Guten abhängig, oder mit andern Worten: die Schönheit ist nicht blos Erscheinung des Guten, sondern etwas für sich.

Die Wichtigkeit dieser Folgerungen muss in der Folge immer mehr einleuchten. Es herrscht die engste Verknüpfung zwischen Plato's ethischen, metaphysischen und logischen Grundlagen, und wenn es anfangs schien, als wolle er in seinen ästhetischen Ansichten sich von denselben frei machen, so zeigen die oben entwickelten mannigfaltigen Wiedersprüche bald, dass er wider seine bessere Einsicht immer zu denselben zurückgeführt wird. Sein schwankender Sprachgebrauch des Wortes Idee ist der Grund dieser Widersprüche. Indem er darunter bald einen blossen ästhetisch indifferenten, rein logischen Gattungsbegriff, bald ein selbst schon nicht bloss ethisch werthvolles, sondern ästhetisch bedeutendes Musterbild versteht, zieht er seine Folgerungen bald unter Voraussetzung jener, bald unter Annahme dieser Bedeutung des Wortes. Da er nun seine Folgerungen für die Aesthetik unter Voraussetzung der zweiten Bedeutung ableitet, in welcher das zu Erklärende, das Aesthetische, als Voraussetzung bereits enthalten ist, so begeht er dabei stillschweigend einen Cirkel. Es ist vollkommen wahr, dass das sinnliche Abbild eines schönen Musterbildes selbst schön sei, aber es wird weder gelehrt, durch welche Eigenschaften das

Musterbild selbst schön werde, noch kann es als wahr gelten, dass jedes Musterbild einer Gattung als solches und demgemäss jede Gattung als solche schön sei.

Der Streit zwischen Schönheit und Zweckmässigkeit begegnet uns hier zum erstenmale. Beide sind in der platonischen Aesthetik auf fast naive Weise zugleich getrennt und vermengt zu finden. Jene erkennt er an, indem er das Schöne auf das Verhältnissmässige, Formelle zurückführt. Diese, indem er jedes Exemplar einer Gattung zunächst das sein lässt, was es vermöge des Begriffs der Gattung, zu der es gehört, sein soll. Er vermengt aber beide, indem er annimmt, dass es zur Schönheit hinreiche, das zu sein, was das Ding seiner Gattung nach sein soll, wobei es darauf ankömmt, ob dasjenige, was es seiner Gattung nach sein soll, selbst schön ist. Diese naheliegende Verwechslung ist die Quelle zahlloser ästhetischer Irrthümer geworden.

Zweites Kapitel.

Aristoteles.

Es ist anzunehmen, dass Plato's grösster Schüler, wie in so Manchem, hierin ihn an Scharfsinn übertroffen habe. In zwei wichtigen Punkten schliesst er sich an den Lehrer an, um in zwei ebenso wichtigen dessen entschiedensten Gegensatz zu bilden. Mit ihm theilt er die Ansicht, dass das Schöne im Masse, also im weitesten Sinne in Formen liege, so wie den Satz, dass alle Kunst in Nachahmung bestehe. Aber sowohl die Art, wie er jenes Mass bestimmt, als die Stellung, die er der Kunst, als Nachahmerin anweist, unterscheiden ihn auf das Nachdrücklichste von Plato.

Leider fehlen uns auch von ihm wie von Plato Schriften, welche die Betrachtung des Schönen zum ausschliesslichen Vorwurf hätten. Auch seine ästhetischen Ansichten sind, wie die Platos an vielen Orten zerstreut und nur beiläufig bei zufälligen Anlässen entwickelt. Wir müssen dies um so mehr bedauern, als aller Wahrscheinlichkeit nach umfangreichere Arbeiten des Aristoteles über diese Materie vorhanden waren. Gilt doch nach F. A. Wolf's Ansicht die umfangreichste uns erhaltene Schrift des Aristoteles ästhetischen Inhalts, die Poetik, nur für ein Fragment einer grösseren Schrift, und hält Walz es nach Robortelli für wahrscheinlich, dass dieselbe aus den verlorenen zwei Büchern der: *πραγματεία τέχνης ποιητικῆς* herrühre, deren Diogenes Laërtius*) erwähnt.

*) V. 24.

Wir dürfen uns darum nicht wundern, wenn wir des eigentlichen Begriffs vom Schönen nur gelegenheitlich und auch da nur kurz von Aristoteles erwähnt finden. In der Poetik, in welcher er*) nach der Tragödie vom Epos und von der Comödie zu handeln verspricht, und in deren ursprünglicher Gestalt ohne Zweifel auch die lyrische Poesie nicht wie in dem übrigen Fragment übergangen war, war nicht der Ort, allgemeine Betrachtungen über die ersten Begriffe der Aesthetik anzustellen, welche hier vielmehr vorausgesetzt werden mussten. Seine Definition**) lautet daher ganz kurz und wird gelegentlich der Betrachtung über die Länge angeführt, welche eine dramatische Handlung haben dürfe. Indem er lehrt, dass jede dramatische Handlung Anfang, Mitte und Ende haben müsse, und eine gut zusammengesetzte Mythe diejenige sei, die weder einen zufälligen Anfang, noch ein zufälliges Ende habe, sondern, wo das Mittel sich aus dem Anfang und das Ende aus dem Mittel nothwendig ergebe, fährt er fort***): „Da nun das Schöne, sei es ein lebendes Wesen oder irgend etwas sonst, aus gewissen Theilen besteht, so muss es diese nicht nur in fester Ordnung, sondern auch eine gewisse, nicht vom Zufall gegebene Grösse haben. Denn das Schöne besteht in der Grösse und Ordnung: desswegen kann auch ein ganz kleines Thier nicht schön sein.

Denn wenn die Betrachtung beinahe in unbemerkbarer Zeit geschieht, so verwischt sich darin die Unterscheidung. Ebenso wenig aber ein ganz grosses Thier; denn dabei geschieht die Betrachtung nicht auf einmal, sondern die Einheit und das Ganze verschwindet dem Betrachtenden bei der Betrachtung: z. B. wenn ein Thier 10000 Stadien lang wäre. Wenn daher Körper und Thier eine Grösse haben, diese aber leicht übersehbar sein muss, so müssen auch die Mythen eine Länge haben, die aber leicht im Gedächtnisse behalten werden hann". Daraus ersehen wir folgendes: auch dem Aristoteles ist wie dem Plato nur dort Schönheit vorhanden, wo Zusammensetzung vorhanden ist; ohne diese könnte von „Ordnung und

*) Im Anfange des 6. Capitels.

**) Im 7. Capitel: „τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί."

***) Die Uebersetzung nach Walz: griech. Prosaiker. CCI.

Grösse" keine Rede sein. Auch für ihn ist ferner ein Ding nur in Vergleichung zu einem andern Dinge, wenigstens zu einem Masse schön, denn sonst könnte wieder nicht eine gewisse „Grösse" zur Schönheit erforderlich sein. Endlich ist auch dem Aristoteles das Schöne wesentlich für die Erkenntniss, und zwar für die denkende vorhanden, denn nur diese vergleicht, misst und urtheilt. Es ergibt sich ferner, dass zwischen den Theilen und dem Ganzen eine sichtbare Uebereinstimmung herrschen müsse, weil die Schönheit verschwinden soll, sobald das Eine und das Ganze nicht zugleich zusammengefasst werden können. Zu dem Zweck aber darf die Grösse des Objekts eine gewisse Grenze nach Unten und nach Oben nicht überschreiten, weil im zu Kleinen der Kleinheit, im zu Grossen der Grösse wegen, dort das Viele in Einem, hier das Eine im Vielen nicht mehr vermöchte wahrgenommen zu werden. Die quantitative Bestimmung ist daher nicht sowohl die Schönheit selbst, sondern hat den Zweck, die Erkenntniss der Schönheit für das Subjekt zu vermitteln. An sich ist nicht abzusehen, warum nicht für Wesen von höherer Auffassungsfähigkeit die Grenze sowohl nach Oben als nach Unten sich sollte erweitern können. Das „Nicht zu gross und Nicht zu klein" hat daher nicht sowohl den Zweck einer absoluten, als vielmehr einer nur auf das Subjekt bezüglichen Erklärung der Schönheit; es ist mehr, wie es auch dem Orte, an welchem es vorkömmt, völlig angemessen, eine Vorschrift für den Künstler, der Schönes für Menschen, als Wesen von bestimmt begränzter Auffassungsfähigkeit zu bilden hat, als eine objektive Bestimmung des Schönen selbst. Dem Aristoteles daraus einen Vorwurf machen zu wollen, wäre ohne Zweifel ungerecht, um so mehr, da die objective Erklärung vom Schönen, die er im Sinne hat, deutlich genug angedeutet ist. Diese scheint keine andere zu sein, als die der „Ordnung der Theile, so dass das Ganze in Einem zusammengefasst erscheine d. i. die Einheit in der Mannigfaltigkeit". Wie die nothwendige Rücksicht auf den Beschauer und dessen Auffassungsfähigkeit eine Beschränkung der Grösse des Objekts überhaupt, so führt die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Objekts eine Beschränkung des Vielen durch das Eine herbei, gleichviel, ob dasselbe auf einen so oder anders beschaffenen

Beschauer gerichtet ist. Während jenes daher eine blos durch das Subjekt, ist dieses eine durch das Objekt des Schönen gebotene Bestimmung. Wie sehr Aristoteles in ihr das Wesen des Schönen erblickt, geht aus dem Nachdruck hervor, mit welchem er in Tragödien und Epen auf die Einheit der Handlung dringt." Der Mythus, sagt er, hat Einheit nicht, wenn er wie Einige meinen, sich um Eine Person dreht. Denn der Einen Person widerfahren viele und unzählige Dinge; werden davon aber nur einige genannt, so gibt dies noch keine Einheit. So sind auch die Handlungen Einer Person viele, aus welchen keine Einheit der Handlung entsteht. Desswegen scheinen alle Dichter zu fehlen, welche eine Heraclëide, eine Theseïde und ähnliche Gedichte gedichtet haben; denn sie glauben, weil Herkules Einer war, so müsse auch der Mythus Einer sein. Homer aber, wenn er sich auch im Andern unterscheidet, scheint auch hier richtig gesehen zu haben, entweder durch Kunst, oder durch Natur. Denn als er die Odyssee dichtete, so nahm er nicht alle seine Schicksale darin auf z. B. die Verwundung auf dem Parnass und seinen verstellten Wahnsinn bei der Sammlung des Heeres, deren keines durch das Andere nothwendiger — oder wahrscheinlicher Weise bedingt war, sondern er machte Eine Handlung wie wir sie bezeichnet haben, zum Gegenstande der Odyssee, wie auch der Iliade. Wie daher in den andern darstellenden Künsten nur Eines dargestellt wird, so muss auch der Mythus, da er Darstellung Einer Handlung ist, Eine und zwar eine ganze Handlung darstellen, und die Theile der Begebenheiten müssen so zusammengesetzt werden, dass, wenn ein Theil versetzt oder weggenommen wird, das Ganze verschoben und erschüttert wird. Denn, was nicht auffällt, mag es da sein oder nicht, das ist auch kein wesentlicher Theil*)." Die Hinweisung auf „die andern darstel-

*) Cap. VIII. *Μῦθος δ᾽ἐστὶν εἷς, οὐχ᾽, ὥςπέῤ τινες οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ. Πολλὰ γὰῤ και ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει. ὥςπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασίν. ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐςτιν ἕν. οὗτω δὲ καὶ πῤάξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίγνεται πρᾶξις. δὶ ὅπάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα, καὶ Θησηΐδα, καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν. οἴονται γὰῤ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς ἕνα καὶ*

lenden Künste“ zeigt, dass er hier nicht blos von der dramatischen Poesie redet. Ueberall, in allen Künsten wird „nur Eines“ dargestellt und dieses Eine besteht aus „gewissen Theilen“, zwischen welchen eine „feste“ und wie man aus dem unmittelbar Folgenden ersieht, „nicht zufällige Ordnung“ herrschen muss. Das aber ist nichts Anderes, als die „Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Das „Nicht zu gross und nicht zu klein“ scheint demnach nichts weniger, als des Aristoteles Definition des Schönen, es scheint vielmehr nur der Imperativ zu sein, welcher sich aus dieser Erklärung für den Künstler ergibt. In dieser Form ist sie eine Anwendung der allgemeinen Aristotelischen Formel für die praktische Philosophie, des „Nicht zu viel und nicht zu wenig“ auf die Kunst und zwar zunächst auf die bildende. So wie dieses „Nicht zu viel und nicht zu wenig“ nicht das Wesen des Guten selbst erschöpfen, sondern nur die nothwendige Verfahrungsweise andeuten soll, damit jenes nicht in Gefahr gerathe, so drückt das „Nicht zu gross und nicht zu klein“ nicht das Wesen des Schönen, sondern die künstlerische Regel aus, ohne deren Beachtung die Wahrnehmung des Schönen für den menschlichen Betrachter unmöglich wird. Dieselbe Analogie findet dann auch zwischen der Bestimmung des Schönen und des Guten Statt. Wie in Jenem auf die Festhaltung der Einheit im Vielen, der festen Ordnung, so legt Aristoteles vor Allem auf die Ausbildung des Charakters im Guten Werth; wie dort die Harmonie des Vielen zu Einem,

---

τὸν μῦθον εἶναι προςήκειν. ὁ δὲ Ὅμηρος, ὥςπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικε καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν. Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν, οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη. οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προς ποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ. ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι. ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν, οἵαν λέγομεν, τ ὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν. ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. χρὴ οὖν καθάπερ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστιν, μιᾶς τε εἶναι, καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥςτε μετατιθεμένου τινὸς μέρους, ἢ ἀφαιρουμένου, διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι το ὅλον. ὃ γὰρ προςὸν ἢ μὴ προςὸν, μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

so ist auch im Guten die Uebereinstimmung aller Seelenkräfte unter einander zur Herrschaft der Vernunft das wahre Wesen der Tugend. Die platonische Harmonie erscheint auch ihm als das höchste Ziel und als das Wesen des Tugendhaften und der sichere Weg zu ihr liegt für ihn in der Vermeidung beider Extreme. Diese also ist nicht Zweck, sondern Mittel und ebensowenig ist es die gleichfalls rein als Mittel zur Wahrnehmbarmachung der Einheit in der Vielheit dienende Vermeidung des zu Grossen und zu Kleinen in der Kunst.

Diese Angabe eines gewissen Verhältnisses an der Stelle der allgemeinen „Verhältnissmässigkeit," in welche Plato die Schönheit setzt, ist der erste wesentlichste Unterscheidungspunkt Beider. Während Plato das Ebenmass als characterisches Kennzeichen und ausschliessliche Eigenthümlichkeit der Tugend zuschreibt, findet sich bei Aristoteles nichts von einer solchen Exclusivität. Vielmehr erstreckt sich das Gebiet der Anwendung der Einheit im Vielen als desjenigen Verhältnisses, in welchem das Wesen des Schönen liegt, sowohl auf das im eigentlichen Sinne des Wortes Schöne, als auf das Gute, und scheint anzudeuten, dass in Bezug auf das werthertheilende Verhältniss zwischen Beiden kein Unterschied statt finde, so dass, wenn Einheit im Vielen das Schöne ausmacht, das Gute ebensowohl schön genannt zu werden verdiene. Ob auch umgekehrt das Schöne gut? Diese Frage, die hier von der grössten Wichtigkeit ist, zu beantworten, möchten wir auf jene bekannte und berühmte Unterscheidung hinweisen, welche Aristoteles anderwärts zwischen der tugendhaften und künstlerischen Handlung zieht, indem er sagt: der Künstler gehe in seinem Werke auf, so dass dieses wohl schön oder hässlich, er aber dadurch weder das Eine noch das Andere werde, während der tugendhaft Handelnde durch seine Handlung selbst tugendhaft, der lasterhaft Handelnde dagegen durch dieses selbst böse werde. Aristoteles sucht demnach den Unterschied zwischen dem Guten und Schönen nicht in einem Verhältniss, welches beim Kunstwerk so gut wie bei der Handlung im ethischen Sinne statt finden kann, sondern in dem Werth, den der Handelnde selbst durch seine Handlungsweise empfängt, woraus hervorgeht, dass wohl alles Gute schön sein

kann, aber nicht umgekehrt das Schöne gut sein muss, weil zwar jede tugendhafte Handlung Einheit in der Vielheit, feste Ordnung zeigen kann, aber nicht umgekehrt das Kunstwerk dem Künstler selbst ethischen Werth ertheilt. Das Schöne hat ihm daher einen weitern Umfang als das Gute, obgleich es demselben darum nicht nothwendig übergeordnet sein muss; es ist verschieden vom Guten nicht der Form, sondern dem Inhalt nach, den dieses hat, jenes dagegen nicht; und es kann daher das Gute wohl in schöner Form erscheinen, aber es muss dies ebensowenig, als umgekehrt das Schöne etwa nur darum und dazu schön ist, weil und damit das Gute in ihm erscheine.

Aristoteles zeigt sich daher hier zwar als Schüler, aber als überfliegender Platos. Er hält die rein formelle Massbeschaffenheit des Schönen unverbrüchlich fest, sowie dessen Unterschiedenheit vom Guten, während Plato das Schöne zwar anfänglich als blosse Form auffasst, jedoch allmählig Ausdrücke gebraucht, aus denen es möglich wird, das gerade Gegentheil herauszudeuten. Aristoteles wird dadurch ebenso der eigentliche Vater der reinen Formalisten in der Aesthetik, wie Plato trotz des Werthes, den er selbst anfänglich auf die Form und allein auf diese legt, der Urheber der ästhetischen Materialisten oder stofflichen Schönheitsphilosophen geworden ist. Zwischen beiden Parteien schwankt in der Geschichte unserer Wissenschaft unaufhörlich die Wagschale.

Der zweite Punkt, in welchem Aristoteles sich einerseits ebenso entschieden an seinen Meister anschliesst, als er andererseits ebendarin seinen Gegenpol bildet, ist die Auffassung der Kunst, als Nachahmung des Wirklichen. „Die Epopöe, sagt er, und die Dichtung der Tragödie, ferner Comödie und Dithyrambendichtung, sowie der grösste Theil des Flöten- und Zitherspiels im Allgemeinen, sind nichts Anderes, als nachahmende Darstellung". Dass dies aber nicht blos von der Dichtung gilt, sagt gleich die folgende Stelle. „Sie unterscheiden sich aber von einander in drei Punkten, indem entweder die Mittel oder die Gegenstände, oder die Art der Darstellung von einander abweichen. Denn wie es Leute gibt, die theils als wirkliche Künstler, theils als Dilettanten mit Farben und Gestalt, Andere auch mit

der Stimme Vieles nachbildend darstellen, geschieht auch bei den erwähnten Künsten allen die Darstellung in Rhythmus, Rede und Harmonie und zwar entweder abgesondert, oder mit einander gemischt z. B. Harmonie und Rhythmus allein kommt beim Flöten- und Zitherspiel, und andern Künsten von dieser Bedeutung in Anwendung z. B. bei der Syrinx. Durch Rhythmus allein ohne Harmonie stellt die Tanzkunst dar; nur die Tänzer stellen durch Rhythmus in den Stellungen Charaktere, Leidenschaften und Handlungen dar." Und weiterhin führt er Maler wie Polygnot und Dionysius neben den Dichtern als Beispiele nachahmender Künstler an. Darin also kommt er mit Plato überein, aber worin er sich von ihm auffallend unterscheidet, das ist die Stellung, die er der nachahmenden Kunst zu der Wirklichkeit gibt. Plato setzt die Kunst gegen die Wirklichkeit, wie wir gesehen haben, herab, denn da sie die Wirklichkeit nachahmt, welche selbst schon eine Wiederholung und zwar eine mangelhafte der Ideenwelt ist, so erscheint in ihr das Wesen und die Wahrheit, welche die Idee ist, erst in zweiter, also um so viel matterer und verdorbenerer Abspiegelung. Dass ihr Wesen nur Schein ist, macht sie dem Philosophen, der allen Werth auf das wirklich seiende Sein legt, nicht werther und das Streben des Künstlers, die Idee in das Reich der Erscheinung einzuführen und zu verkörpern, erscheint ihm als ein Werk des Truges und der Täuschung, wodurch das Göttliche, Reine, urbildlich Schöne in die niedrige Sphäre der Scheinwelt herabgezogen wird*)." Sein höchstes Ziel ist, der Kunst gar nicht zu bedürfen und alles Dichten und Trachten in den reinen Aether des philosophischen Erkennens aufzulösen. Darum hat ihm auch die Kunst an sich keinen, sondern höchstens insofern einen dienenden Werth, als sie zur Verbreitung oder zur Anerkennung der ideellen Wahrheit beiträgt. Daher seine scharfe Critik Homers und Hesiods vom ethischen, der Musik vom politischen Standpunkte, daher auch sein Bannspruch gegen gewisse Tonarten der Musik und gegen den Dichter selbst, den er wohlbekränzt und geehrt aus seinem idealischen Staat als überflüssig und irreführend hinausgeschickt wissen will.

*) Walz. a. a. O. S. 246.

So schätzt Plato die Kunst gering, weil sie ihm noch unter der Natur steht, Aristoteles dagegen schätzt sie hoch, denn er stellt sie über die Natur. Seine μίμησις ist nicht beschränkt auf die blosse Wiederholung der Natur oder der menschlichen Verhältnisse, sondern sie ist zugleich die Ergänzung ihrer Mangelhaftigkeit nach ihrem idealen Urbilde. Nicht nach der Natur kommt erst die Kunst, sondern über der Natur stehend schwebt sie zwischen dieser und der ihr nähern Ideenwelt. Das Nicht-Seiende ist sie bemüht durch Reinigung und Vollendung der in ihm wirksamen Idee dem Seienden näher zu bringen: während Platos Kunst, um uns eines modernen Ausdruckes zu bedienen, naturalisirt, ohne die Natur zu erreichen, entnaturalisirt die des Aristoteles die Natur, um sie zu idealisiren.

Dieses dem sonst so nüchtern empirischen Charakter des Aristoteles weit weniger als dem schwärmerisch-idealistischen des Plato angemessene Streben geht klar hervor aus übereinstimmenden Stellen der Aristotelischen Schriften. „Die Kunst, sagt er in der Physik*) ahmt theils die Natur nach, theils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermag.“ In der Poetik aber**) schreibt er den Dichtern ausdrücklich vor: „sie sollen es machen, wie die guten Porträtmaler, welche die Menschen zwar ähnlich aber doch idealisirt bilden (καλλίους): das dem Dichter vorschwebende Ideal soll stets den Vorrang behaupten***); oder wie Lessing es später seinen Maler Conti aussprechen liess: der Maler soll so malen wie die schaffende Natur das Bild ursprünglich sich dachte.“ Aus dieser Stelle geht hervor, dass Aristoteles dies Idealisiren nicht als ein Verwischen der Individualität verstand und durch die Darstellung des reinen Gattungsbegriffes der Menschheit an der Stelle des einzelnen Menschen wenig sich befriedigt gefunden hätte. Die Kunst soll der Natur, welche den allgemeinen Begriff in einzelnen Exemplaren wiederholt, nicht dadurch zu Hülfe kommen, dass sie das Charakteristische dieser Einzelnen vernichtet.

---

*) II. 8.

**) Cap. 15, 11, καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.

***) Cap. 26, 28. Τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

Nicht das Ideal der Menschheit, das Ideal dieses Einzelnen hat der gute Porträtmaler darzustellen. Diese Vorschrift hängt tief mit dem innersten Kern der Aristotelischen Weltansicht zusammen. Wenn dem Plato nur die Gattung, so gilt dem Aristoteles nur das Individuum für real. Darum muss auch dem Erstern die nachbildende Kunst nichts gelten, wenn sie nicht die reine Gattung, dem Letztern nichts, wenn sie nicht reine Individuen darstellt. Da nun die Kunst das Erstere nie vermag, weil sie nur Individuen bilden, und ein Solches nie die Gattung erschöpfen kann, so gilt die Kunst selbst dem Plato für so gering, dass er sie noch unter die Natur heruntersetzt, welche wenigstens in der Totalität ihrer Exemplare der Gattung einen annähernden Ausdruck verschafft. Dem Aristoteles aber gilt sie aus eben dem Grunde um so mehr, je mehr sie wahre, d. h. solche Individuen erzeugt, wie sie die schaffende Natur in steter Mannigfaltigkeit, jedes vom andern verschieden, jedes ganz und eigenthümlich, eine Welt für sich, ins Dasein ruft.

Wenn es noch eines Beweises bedarf, dass die Gegensätze in der Aesthetik mit denen in der Ontologie Hand in Hand gehen, so ist er hier durch die Thatsache gegeben. Die beiden grossen Gegensätze in der Metaphysik: Monismus und Individualismus (Monadismus) und die beiden in der Aesthetik: Materialismus und Formalismus füllen gepaart die Geschichte der einen, wie der andern. In der Begleitung des Monismus d. i. derjenigen metaphysischen Lehre, die als die letzte Grundlage aller nichtigen Vielheit der Erscheinungen nur Ein Sein, Eine Alles umfassende Substanz, Ein All-Eines unter den wechselnden Namen der Substanz, der Materie, des Ich, des Absoluten, der logischen Idee ansieht, finden wir stets auch die stofflich-materialistische Aesthetik. Denn wenn Alles was ist, nur Eines ist, alle Vielheit und Mannigfaltigkeit aber nur vorübergehender Schein, so folgt unmittelbar, dass nur dieses Eine auch die Grundlage dessen sein kann, was als schön sich in der Welt der Erscheinungen darstellt. Nur aus dem Grunde ist daher das Schöne so zu nennen, weil in ihm das Eine Sein ganz und vollkommen zur Aeusserung gelangt. Durch den Inhalt bedingt, ist der Form nach das Schöne gleichgültig; diese letztere eine

„leere Scherbe“; dass das Eine Sein, der Geist, das Absolute, die Substanz in ihm, nicht wie es zu Erscheinung kommt, macht das Schöne schön.

So der Monismus, von dem die Schönheit des Schönen dem Gehalte, (dem Stoffe) nach unzertrennlich ist.

Der Individualismus dagegen ist jene metaphysische Lehre, die von der Vielheit, Mannigfaltigkeit und unendlichen Unterschiedenheit der Erscheinung auf ebenso grosse Vielheit, Mannigfaltigkeit und specifische Eigenartigkeit der wahrhaft seienden Grundwesen schliesst, die hinter dem Schein nicht Ein Sein, Ein Bleibendes, Ein Unveränderliches, Eine Substanz, sondern viele Seiende, viele Reale, viele einfache Grundwesen, viele Substanzen voraussetzt, die Erscheinungswelt selbst aber für aus dem Zusammenwirken dieser Vielen hervorgegangen und hervorgehend ansieht.

Dabei ist es ebenso gleichgiltig, ob wir diese unbestimmt vielen Grundwesen mit dem Namen: Reale, einfache Substanzen, absolute Positionen, Monaden u. s. w. belegen, als es dem Monismus gleichgiltig ist, ob er sein Eines Sein: Substanz, Urich, Absolutes, Idee u. s. f. benennt. Genug dass er in jeder Erscheinung das Werk einer Verbindung mehrerer Seienden, eines Collectivganzen findet, so beim Steine, bei der Pflanze, beim Thier, was die neuere Naturforschung bestätigt. Wo aber eine Verbindung Mehrerer zu einem Ganzen statt hat, da ist auch Form und die Erscheinung, welche das Resultat jener Verbindung ist charakterisirt sich durch die letztere. Wie aber überhaupt die Erscheinung nur die Folge einer Form ist, kann auch die schöne Erscheinung nur in gewissen Verbindungsformen ihren Grund haben. Für den Individualismus kann die Schönheit nur in Formen liegen.

Der Riesenkampf beider Ansichten bildet den Gesammtinhalt der Geschichte der Philosophie des Schönen und der Kunst, sowie der Kampf zwischen Monismus und Monadismus den der Geschichte der Philosophie überhaupt. Stofflich-Schönes und Form-Schönes ringen mit abwechselndem Glücke um die Herrschaft und wie durch natürlichen Stoss und Gegenstoss die monistischen und individualistischen Systeme einander ablösen, so ruft die Verehrung der blossen Form die Hervorhebung des reinen Inhalts, und die Vernachlässigung der ersteren die Herabsetzung des letztern her-

vor. Wie aber jene beiden, so lange sie als Extreme im schroffen Gegensatze gegen einander verharren, nimmermehr zum Heil der Metaphysik führen können, weil jedes von ihnen in seiner Einseitigkeit einem unabweislichen Bedürfniss der menschlichen Natur, der Monismus dem nach Sonderung, der Individualismus dem nach Einheit widerspricht, so ist auch bei der reinen Form erst dann Beruhigung für die Aesthetik zu hoffen, wenn neben ihr auch der Bedeutung des Gehalts die rechte Stelle und diesem sein Werth, wenn auch nicht als Schönes, doch als Ethisch-Werthvolles gesichert wird. Denn so wenig der Einzelne bloss diess allein, sondern zugleich Einer unter Vielen, Glied einer ganzen Menschengattung ist, so wenig ist das Wesen des wahren Kunstwerkes durch die Schönheit seiner Form, sondern mit dieser zugleich erst durch den ethischen Werth seines Gehalts erschöpft. Wie beide vereint erst das ganze Kunstwerk ausmachen, so muss eine gerechte Schätzung beiden gesonderten Werthen zugleich gerecht werden. Das Schöne und Gute ist im wahren Kunstwerk verschmolzen, aber den reinen Aesthetiker, wie den reinen Künstler beschäftigt nur das Erste. Der ethische real verschmolzene, nur logisch trennbare Gehalt unterliegt nicht mehr der ästhetischen, sondern allgemein menschlicher Beurtheilung, an welcher weder Aesthetiker, noch Künstler als Solche, sondern nur insofern sie Menschen, Ethiker, Bürger eines Staates oder eines Zeitalters sind, kurz in jeder andern Rücksicht ausser der ihren Antheil nehmen.

In diesem Sinne sind Plato und Aristoteles Bild und Vorbild aller spätern Aesthetik. Kaum gibt es einen hervorragenden Grundsatz, der von Einem oder dem Andern oder von Beiden nicht schon angedeutet, kaum eine mögliche Richtung, die von ihnen nicht schon eingeschlagen worden wäre. Samen aller Art haben sie ausgestreut, die später nur vereinzelt gepflegt wurden. Den oben berührten Gegensatz aber haben sie bis ins kleinste durchgeführt. Das Individuum in seiner ursprünglichen Anlage, nicht verkrüppelt, nicht entstellt durch Zufälligkeiten und Widerwärtigkeiten, die seine Entwicklung hemmten, darzustellen, ist dem Aristoteles eine würdige Aufgabe der Kunst. Plato verachtet sie gerade desshalb, weil sie nur Individuen darstellen vermag.

Das Allgemeine, mit dessen Bewunderung seine Philosophie begann, bleibt bis zu deren Ende der Gott, dem er das Einzelne als flüchtig und veränderlich willig hinopfert. Wie sein Staat nur durch den Tod aller Eigenpersönlichkeit besteht und den Einzelnen als Stoff zu den Zwecken des Ganzen verarbeitet, so beharrt die Idee in göttlicher Ruhe, unbekümmert um das Sich-Verzehren der Exemplare. Um sein Lob zu erlangen, müsste die Kunst sich selbst vernichten, sie müsste es aufgeben, individuell und naturgemäss zu sein, um statt dessen leere Schemen und allgemeine Begriffe darzustellen. Ja sein im Reiche der Ideen allein seliger Geist müsste nichts sehnlicher wünschen, als dass einst alle Kunst, wie alle Natur verschwinde, um in ungetrübten Glanze der ewigen Urbilder der Dinge sich deren eigener Anschauung statt des mangelhaften und trügerischen Abbildes zu erfreuen.

Wundern wir uns darum nicht, wenn die Neuplatoniker mit orientalischer Schwärmerei die Anlage zur Mystik in der platonischen Aesthetik zum bewussten System erhoben. Nur ein heller und scharfer Geist, bei klarer Anschauung des Zieles doch das Gegebene nicht wie Plato in schwärmerischer Resignation verachtend, sondern bemüht, es zu verbessern, konnte auf diesem aus Enthusiasmus für die reine Erkenntniss zuletzt zu hindostanischer Thatlosigkeit führendem Pfade sich frei erhalten. In der Metaphysik, in der Politik, wie in der Aesthetik ist Aristoteles der Schüler Platos, aber der Antipode seiner mystischen Schwärmerei. Er bewundert das Allgemeine, er ehrt den Staat, die Idee, aber Jenes wäre nicht ohne das Einzelne, der Staat nicht ohne seine Bürger; die Idee ist nur im Einzelnen realisirt. Das Einzelne unter das Allgemeine, die Bürger unter den Staat, die Erscheinungen unter die Idee zu ordnen, ist auch ihm Ziel und Aufgabe, aber ohne dass das Einzelne gegen das Allgemeine verschwinde, der Staat seine Bürger aufzehre, über der Idee das Individuum sich verflüchtige. Dieses, die Entelechie, ist dem Aristoteles das eigentliche Reale, die Seele eines organischen Naturwesens, lebendiger Trieb, der bewusst oder unbewusst auf die äussere Entfaltung eines innern Kernes gerichtet ist. Sie ist gleichsam der verkörperte Kunsttrieb, die individuelle vis plastica, der dem Seidenwurm nicht unähnlich, sich seine eigene Hülle baut. Wie das

Samenkorn bringt er die innen schlummernde Fichte zum äusseren Dasein und wirksamer Formtrieb treibt er selbst die äussere Form aus sich hervor.

Wo diese plastische Kraft nun ungehindert, ihrem Trieb gehorchend, dasjenige, was vorgebildet implicite in ihr ruht, explicite im Raum zur Anschauung bringen kann, da entsteht ein Naturding, werth der Nachahmung, in sich vollkommen und schön: wo sie aber Hindernisse ihrer Entfaltung erleidet, das Gegentheil. In diesem Fall nun erwächst die Aufgabe für die Kunst, in die Mitte, in den Gedanken gleichsam der plastischen Kraft sich zu versetzen, aus der verkümmerten Verstümmelung den Sinn der ursprünglichen Anlage errathend diese wahre Natur des Dinges zur äussern Anschauung zu bringen.

Dies ist der Sinn der „Verschönerung“ der Natur in Aristoteles Geiste. Keine leere Ausprägung des allgemeinen Gattungsbegriffes, wie sie bei idealisirenden Platonikern vorkommt, sondern vollständige Entfaltung der specifischen Eigenthümlichkeit des Individuums. Nicht das Allen auf gleiche Weise, sondern das Jedem ausschliessend zu Grunde liegende wahre Sein im Bilde auszudrücken ist der wahre Beruf der nachahmenden Kunst. Jenes schafft leere Schemen, dieses lebende Einzelnwesen.

Dass Aristoteles in dieser Ergänzung des jedem specifischen Individuum inwohnenden specifischen plastischen Triebes durch die Kunst, der letzteren wahre Aufgabe gesehen habe, beweisen ausser der oben erwähnten unwidersprechlich noch folgende Stellen seiner Poetik. So sagt er im 26. Capitel, es seien in der Dichtkunst, wie in der Malerei und in den andern nachahmenden Künsten drei verschiedene Arten der Darstellung möglich, „entweder wie die Dinge sind, oder wofür man sie ausgibt, oder wie sie sein sollten*).“ Welche von diesen er selbst für die des Künstlers würdige gehalten habe, sieht man aus demselben Capitel, wo er den Sophokles über den Euripides stellt, aus dem Grunde weil dieser die Menschen zwar darstelle wie sie sind, jener aber, wie sie sein sollten**). Darum genügt ihm auch die Ge-

*) ἀνάγκη μιμεῖσθαι, τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμόν, ἕν τι ἀεί. ἢ γὰρ οἷα ἦν, ἢ ἔστιν. ἢ οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ. ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

**) οἷοι εἰσιν; οἵους δεῖ.

schichte nicht als solche, sondern nur inwiefern sie Anforderungen der Kunst entspricht; ausdrücklich macht er dem Dichter schöne d. i. zweckmässige Benützung, nicht die unveränderte Annahme derselben zur Pflicht und fordert ihn auf, nöthigenfalls lieber den Mythus selbst zu erfinden. Denn „nicht Erzählung des Geschehenen, heisst es Capitel 9, ist Aufgabe des Dichters, sondern Erzählung der Begebenheiten, wie sie geschehen sein könnten und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Denn der Geschichtsschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass sie entweder in gebundener oder ungebundener Rede sprechen. Man könnte z. B. die Bücher Herodots ins Versmass bringen und sie wären um nichts weniger Geschichte mit Versmass, als ohne Versmass. Aber dadurch unterscheiden sie sich, dass der Eine erzählt, was geschehen ist, der Andere, wie es hätte geschehen können; desswegen ist die Poesie auch philosophischer und idealischer, als die Geschichte. Denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar *)." So gleicht also die Poesie in seinem Sinn einer glücklichen Conjectur, durch welche der Dichter den Sinn der in der Geschichte wie in einer zertrümmerten Marmorinschrift zerbröckelten Ideen zu errathen und wiederzugeben versucht.

Nicht besser lässt diese das ganze Alterthum beherrschende Ansicht des Aristoteles von dem Verhältniss des Künstlers zu der Natur sich ausdrücken, als in jener prägnanten Stelle Ciceros, in welcher dieser vom Phidias und dessen Verhältnisse zur Kunst spricht**): „ejus menti insedisse speciem pulcritudinis eximiam quandam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manus dirigeret." Ein Bild der Schönheit lebt in dem

*) Cap. 9. *οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητής, οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν. εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου, ἢ ἄνευ μέτρων. ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.*

**) Orat. II. IX. cap.

Geist des Künstlers, in dessen unverwandter Anschauung sein entzückter Geist sich berauscht und dessen wunderbarer Zauber seiner Hand die Führung gibt. Dem Geist entstammt, greift jenes specifische Urbild über die Zufälligkeit der Naturdinge hinaus und ist der plastische Kern, den der Künstler erfasst und seinem genialen Drang hingegeben zum Kunstwerk bildet. Zugleich aber klingt in dem Worte „similitudinem" ein Ton der echt-platonischen Trauer an, dass das sinnliche Abbild im irdischen Stoff die Herrlichkeit des geistigen Urbildes nicht erreiche. In dem „intuens" webt jedoch die Hindeutung auf die Abkunft des künstlerischen Urbildes aus jenem himmlischen Reiche, das der Phädros schildert, wohin nur in begeisterten Momenten der innere Blick sich erhebt und wo nur unverrückte Sammlung des Geistes und gänzliche Selbstvertiefung in das Wunder der Anamnese das Auge festzuhalten vermag (in ea defixus), bis die Hand das matte Abbild desselben dem widerstrebenden Stoffe des Erdballs aufzwingt.

So finden sich in dieser Stelle echt-aristotelische mit echtplatonischen Kunstanschauungen zwar vermengt, aber so, dass wir das Jedem Angehörige leicht auszuscheiden vermögen. Der hohe Beruf der Kunst, den ihr Aristoteles setzt, verträgt sich ganz gut mit der schmerzlichen Trauer, dass das Werk stets hinter der Intention des Künstlers zurückbleibt, ja diese selbst empfängt, durch die Höhe des Ziels erst eine neue Berechtigung. Der Geist des Künstlers, nicht das wirkliche aus irdischem Stoffe gefertigte Werk ist es, worin die Ergänzung und Erhöhung der mangelhaften Natur zur Höhe des Urbildes vor sich geht. Er verklärt das Naturding, indem er es im Lichte seiner Idee schaut; in seinem Geiste wird das fehlerhaft in der Sinnenwelt Geborene zum zweitenmal fehlerlos wiedergeboren.

Diese mangellose Wiedergeburt im Geiste schliesst die mangelhafte Wiedergabe im irdischen Stoff nicht aus. Kein Gemälde, keine Bildsäule erreicht ganz deren Bild in der schaffenden Künstlerphantasie, und gerade den grössten Genien ist es gegeben, den Abstand des fertigen Werks von ihrer Phantasieschöpfung am schmerzlichsten zu fühlen. Von diesem also, nicht aber von dem Gedankenkunstwerk des Künstlers gilt in Wahrheit jene echtplatonische Trauer. Nur indem Plato bei seiner Kunstbetrachtung

mehr das fertige Werk, Aristoteles mehr das Phantasiegeschöpf des Künstlers in Augen hatte, lässt sich die verschiedene Stellung erklären, die Jeder von ihnen dem Künstler zur Natur gibt. Das fertige Werk steht unter, das Phantasiebild des Künstlers steht über der Natur. In diesem verschönert sich die Natur, während jenes sie oft nicht einmal erreicht. Zwischen die Welt der Wirklichkeit und die des wahrhaft Seienden schiebt sich die Welt der künstlerischen Phantasie, die Gedanken des letztern vollendend ohne die Hemmnisse der erstern, von den Ideen beherrscht und widerstandlosen Stoff beherrschend, ganz, ungebrochen, vollkommen, reines Spiegelbild der Ideen und reinigendes der Natur, beiden verwandt durch die Form, aber von der Welt des Seienden geschieden durch die blosse Scheinrealität ihres Stoffes, von der Welt der Wirklichkeit durch die Vollkommenheit der Form.

So lassen auch bei Aristoteles die drei correspondirenden Welten sich nachweisen, aber in anderer Ordnung. Statt dass der Welt des wahrhaft Seienden die der wirklichen Welt und dieser erst die der Kunst nachfolgt, kommt hier die Kunstwelt gleich nach der Welt des wahrhaft Seienden zu stehen.

Form	A. Seiendes (Entelechie):	Welt der Entelechien
	B. Phantasie:	Kunstwelt
	C. Irdischer Stoff:	Körperwelt.

Die erste die Welt der wahrhaft seienden Individuen, die zweite die Darstellung derselben nach ihren ursprünglichen Anlagen, die dritte deren Darstellung nach ihrer wirklichen, vielfach gehemmten und getrübten Entfaltung.

Wie wenig diejenigen das Wesen der Kunst bei Aristoteles richtig beurtheilen, die der Meinung sind, derselbe betrachte die Poesie als blosse Naturnachahmung oder Wiederholung der Naturerscheinungen und äusserer Lebensverhältnisse, braucht kaum mehr erwähnt zu werden. Ein gefeierter Kritiker hat keinen Anstand genommen zu behaupten: „wenn Aristoteles von der Redekunst nur die dem Verstande, ohne Einbildungskraft und Gefühl, zugängliche und einem äusseren Zweck dienende Seite gefasst habe, so könne es nicht befremden, wenn er das Geheimniss der Poesie noch weit weniger ergründet habe, dieser Kunst, welche

von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen sei*)." Wenn es nicht zu gewagt wäre, einem der feinsten Kenner des Alterthums und der neueren Zeit geradezu Unwissenheit vorzuwerfen, so müsste man annehmen, derselbe habe die Aristotelische Poetik nur vom Hörensagen und zwar durch ihre französischen Entsteller gekannt. Keinem Leser derselben kann es einfallen zu behaupten, Aristoteles habe, als er mit Plato das Wesen der Kunst in die Nachahmung setzte, damit die freie Erfindung verbannen und eine sklavische Nachahmung des empirisch Gegebenen an die Stelle setzen wollen. Vielmehr beweisen die angezogenen Stellen zur Genüge, dass Aristoteles, weit entfernt am Gegebenen festzuhalten vielmehr eine freie Benutzung und Umgestaltung desselben zum Zwecke der Kunst nicht nur gestattet, sondern verlangt, dass gerade das Nämliche, was jener Kritiker zur Aufgabe der Poesie macht, „Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen" ihm auch so sehr die Aufgabe der Dichtkunst ist, dass er, hierin weit freisinniger als Plato, dieselbe weit weniger als dieser durch ethische und politische Zwecke beschränkt sein lässt. Die „Lossprechung dieser Kunst von jedem andern Zweck", welche Schlegel mit so unverholenem Nachdrucke hervorhebt, wird gerade erst durch des Aristoteles durchgeführte Scheidung des Schönen vom Guten zu erreichen möglich. Nur eine sehr oberflächliche Kenntniss der Aristotelischen Dichtkunst kann ein so tiefgreifendes Verkennen derselben entschuldigen.

Obgleich allerdings nur ein Bruchstück, gehört die Aristotelische Poetik nicht nur als das Werk eines der helldenkendsten Geister, sondern hauptsächlich als das eines Mannes, der gerade am Schlusse der productiven Periode der griechischen Literatur stand, und vor dem alle Meisterwerke der epischen, didaktischen, lyrischen und dramatischen Poesie der Hellenen fertig lagen, dessen umfassendes Genie endlich Talente vereinigte, die höchst selten bei einem und demselben Manne angetroffen werden, zu den schätzbarsten und werthvollsten Dokumenten der Geschichte der

*) A. W. v. Schlegel. Ueb. dramat. Kunst u. Lit. II. 1. S. 82.

Aesthetik. Verkannt, verstümmelt, missdeutet, übel angewandt ist seine Theorie doch der unversiegbare Quell geblieben, zu welchem die ästhetische Rathlosigkeit jeder, auch unserer Zeit immer wieder den Blick zurückgelenkt und wenn er nicht durch Vorurtheile befangen oder vorsätzlich gegen bessere Einsicht verschlossen war, Rath und Hilfe aus demselben ohne Ausnahme geschöpft hat. Ein unsterbliches Werk, Nahrung der grössten und tiefdenkendsten Geister unserer Nation, ist sie namentlich unserer in spekulativer Trunkenheit taumelnden Zeit ein heilsames Gegengift gegen mystische Lucubrationen und ästhetische Mysterien. Schlicht, nüchtern und einfach, Form und Inhalt, Aesthetisches und Ethisches scharf von einander sondernd bildet sie einen schneidenden Gegensatz gegen den Pomp, Schwulst und Redeprunk der Form und Inhalt, Aesthetisches und Ethisches mengenden und mischenden Begriffsverheerung mancher modernen Schönheitsweisheit.

„Ueber die Dichtkunst an sich und ihre Arten, welche Bedeutung jede hat, und wie die Mythen bearbeitet werden müssen, wenn die Dichtung gut sein soll; ferner aus wie vielen und welchen Theilen sie besteht, sowie über die andern in dasselbe Fach einschlagenden Gegenstände“ handelt die Poetik. Schon Plato versucht eine Eintheilung der Dichtungsformen im dritten Buche der Republik, welche die drei Hauptgattungen derselben durch eine Zurückführung auf ein formales Prinzip genauer von einander zu unterscheiden und durch feste Grenzen zu bestimmen unternimmt. Diese Eintheilung stimmt mit jener des Aristoteles bis auf einige Veränderungen und Erweiterungen überein, daher auch Steinhart*) der Meinung ist, dieser habe sie aus den Büchern vom Staate in seine Poetik aufgenommen.

Diese drei Hauptgattungen der Poesie sind dem Plato**): die lyrische, epische und dramatische. „Alles, was von den Sagenerzählern oder Dichtern uns berichtet wird, ist eine Erzählung des Gegenwärtigen, Geschehenen oder Zukünftigen. Diese wird nun entweder in einfacher Erzählung oder in einer durch Nachbildung stattfindenden oder in beiden ausgeführt. Das Erste findet statt, wenn der Dichter sich nirgends selbst versteckt, das

*) A. a. O. V. S. 163.
**) De republica III. 7.

zweite, wenn er in der Person eines Andern eine Rede anführt und dadurch seinen Ausdruck dem eines Jeden so ähnlich wie möglich macht, von dem er vorher sagte, dass er sprechen werde. Diejenige Gattung der Poesie und Sagenerzählung nun, welche ganz durch Nachbildung stattfindet, umfasst das Trauer- und Lustspiel — die dramatische — die andere, welche durch die Aussagen des Dichters selbst erfolgt, dürftest du wohl hauptsächlich in den Dithyramben finden — die lyrische — die durch Beides endlich in der epischen Poesie und auch vielfach anderwärts *)." Merkwürdigerweise, wie auch Steinhart bemerkt, würde nach dieser Eintheilung gerade die am meisten dramatische unter den lyrischen Dichtungsformen, der Dithyrambos, zum Repräsentanten des Lyrischen, worin wir aber keineswegs wie der Genannte einen Fehler, sondern eher eine Ahnung des Richtigen, der genauen Verwandtschaft des Lyrischen mit dem Dramatischen, da jedes lyrische Gedicht als eine Art Monodrama, dessen einzige Person der Dichter selbst, zu betrachten ist, zu erblicken vermögen*). Ungegründet ist auch der Vorwurf, dass diese Eintheilung die Lyrik auf gleiche Stufe mit einer trockenen chronikartigen Erzählung stelle, als deren Beispiel der Dithyrambos am allerwenigsten dürfte betrachtet werden. Wie würde damit zusammenstimmen, dass Plato nach Steinharts eigener Bemerkung, der Lyrik den höchsten Werth beilegt, und sie allein unter den Dichtungsarten für die eines „Wächters" würdige erklärt, weil sie sich von der Nachbildung am weitesten entfernt hält. Denn Eine Weise, sagt er, des Vortrags gibt es, und der Erzählung, deren der Wackere und Gute wohl sich bedienen möchte, wenn er etwas vorzutragen hat; und dagegen eine andere dieser unähnliche, an welcher der von Natur und Erziehung diesem Entgegengesetzte stets festhalten und in welcher er erzählen dürfte. Der besonnene Mann, wenn er in seiner Erzählung auf die Rede oder Handlung eines Guten kommt, wird diese darzustellen wünschen, als wenn er selbst es wäre, und sich solches Nachbildes nicht schämen, indem er den Guten vorzüglich nachbildet, wenn er entschieden und verständig handelt, minder gern und weniger aber, wenn derselbe von Siech-

*) Siehe des Verf. Vorlesungen über das Tragische u. die Tragödie S. 34.

thum oder Liebespein irre geleitet ist, oder durch den Trunk oder einen andern Unfall; kommt er aber auf einen seiner selbst Unwürdigen, werde er nicht in sich selbst im Ernste das Bild des Schlechten darstellen wollen, es sei denn auf kurze Zeit, wenn dieser etwas Treffliches thut, sondern werde sich schämen, theils als ein dergleichen Menschen nachzubilden Ungeübter, theils auch Unmuth fühlend, sich selbst zum Nachbilde und Abdruck Schlechterer zu machen, weil ihm das, es sei denn im Scherze, in seinen Gedanken als ehrenrührig erscheint. Sein Ausdruck wird also ein Mitteldimg sein zwischen Nachbildung und schlichter Erzählung; doch wird vom langen Vortrage die Nachbildung den kleinsten Theil ausmachen. Dagegen wird der nicht so Beschaffene, je weniger er taugt, um so mehr Alles nachbilden, und nichts unter seiner Würde achten, so dass er eifrig und in Gegenwart Vieler Alles nachzubilden versuchen wird, auch was wir oben anführten, den Donner und das Geräusch des Sturmes und Hagels, der Achsen und der Winden, der Trompeten und Flöten und Hirtenpfeifen, die Klänge aller Instrumente u. s. w. und die ganze Darstellung dieses wird aus Nachbildung von Stimmen und Geberden bestehen oder wenigstens der Erzählung nur wenig enthalten. Bei der einen von Beiden (die der lyrischen Dichtkunst entspricht), findet nur ein geringer Wechsel Statt, und ist es dem sich derselben Bedienenden gestattet, wenn er Tonweise und Versmass seiner Darstellung anpasst, fast in derselben nur Einen Tonweise und ebenso in einem sich ziemlich gleichbleibenden Versmasse sie zu geben; während die andere Vortragsgattung (welche der dramatischen entspricht) das Gegentheil, alle Tonweisen und alle Versmasse erfordert, wenn auch sie angemessen ausfallen soll, da die Gestaltungen ihres Wechsels von aller Art sind. Auf eine von Beiden, oder auf eine aus Beiden zusammengesetzte aber gerathen alle Dichter oder sonst etwas Erzählende." Wenn nun die Frage entsteht, ob in den idealischen Staat alle Dichter aufgenommen werden sollen oder der die eine odor andere der beiden Gattungen entschieden Vorziehende oder der beide Vereinigende, so entgegnet Plato einfach: „der einfache Nachbildner des Wohlanständigen." Den zweiten Rang weiset er der epischen, als der beide Gattungen des Ausdrucks vereinigenden Dichtungsweise an,

die auch ihr „Angenehmes" habe, den dritten und letzten erst der dramatischen, als der „Knaben und ihren Aufsehern d. i. Sklaven, sowie dem grossen Haufen wohlgefälligsten." Die vorzüglichste aber ist ihm die Lyrik, weil sie (mit Steinharts Worten) ihm die einfachste und zugleich wahrste Poesie und in der Kunst ihm das Einfachste überhaupt das Höchste ist, da es am meisten mit der Idee verwandt ist; weil in ihr der Dichter seine eigenen Gefühle ausdrückt und weil ihm, wie wir aus andern Dialogen (namentlich dem Phädrus) ergänzend hinzufügen zu dürfen glauben, das Element der göttlichen Begeisterung oder *μανία*, das er ja nicht verwirft, sondern als Grundbedingung jedes Höheren, auch des philosophischen Strebens ansieht und in demselben eine unmittelbare Wirkung des Anschauens der Idee erkennt, in der Lyrik, besonders in der Hymnenpoesie am reinsten dargestellt zu werden schien*)." Die so oft hervorbrechende Abneigung gegen das Dramatische, die sich besonders auch in der Geringschätzung des Tragischen und Komischen als nur gemischter, also der alleruntersten Classe angehöriger Gefühle im Philebos offenbaret, ist wie Steinhart treffend bemerkt, etwas „Ungriechisches" im Plato, das fast an die Eigenthümlichkeit semitischer Stämme, als der vorzugsweise lyrischen erinnert. Doch ist der Grund, aus dem er die dramatische Poesie verwirft, und der epischen nur eine bedingte Geltung verstattet, abermals kein ästhetischer, sondern pädagogisch-ethischer. Bei seinem Streben zum Zwecke des Staates jeden Einzelnen einseitig zwar, aber so zu bilden, dass gerade diese seine Einseitigkeit dem Staate den höchsten Vortheil gewähre, ist ihm die Vielseitigkeit, welche die dramatische Dichtungsart voraussetzt, ein unwillkommenes Hemmniss. In seinem Staate treibt Jeder nur Eines, bei ihm findet sich kein „doppelt- und vielgestaltiger Mann," „Käme daher in diesen Staat ein Mann, der vermöge seiner Weisheit zu einem Vielfältigen zu werden und Alles nachzubilden wüsste, als Fremder und in der Absicht, seine Gedichte uns zur Schau zu stellen, dann würden wir ihm wohl natürlich als einem Gottgeweihten, Bewundernswerthen, Anmuthreichen unsere Verehrung zollen, ihm aber

*) A. a. O. S. 166.

wohl sagen, ein solcher Mann befinde sich in unserem Staate nicht, noch sei es ihm gestattet, sich anzusiedeln, und ihn, nachdem wir Salben über sein Haupt ausgegossen und mit Wolle es umkränzten, nach einem andern Staate entsenden, wir selber aber würden uns wohl, des Nutzens wegen, des strengeren und minder anmuthigenden Dichters und Sagenerzählers bedienen, der uns den Ausdruck des Wohlanständigen nachbildete und seinen Vortrag der Richtschnur anpasste, die wir von vornherein als wir die Erziehung der Krieger unternahmen, uns zum Gesetze machten."

Aus dieser Stelle ersieht man, dass Platos Geringschätzung der dramatischen Poesie nicht sowohl dieser Dichtungsform als solcher, sondern demjenigen galt, der sich, nur Eines zu treiben berufen, auf die Nachbildung von Vielartigem einlässt. Aus dem Verlauf aber ergibt sich, dass ihm die lyrische Poesie noch ausserdem vornehmlich um ihrer Verbindung mit der Musik willen wichtig war, da er sich, wie aus dem Zusammenhange erhellt, eine „musische Kunst" ohne „Worte" überhaupt gar nicht denken konnte. Da der Gesang nun aus drei Theilen besteht, den Worten, der Tonweise und dem Versmasse, so gilt zunächst von den gesungenen Worten, die sich „als solche doch gewiss nicht von den ungesungenen unterscheiden," dasselbe was von der Poesie überhaupt gilt. Ebendarum gilt aber der gleiche Massstab und die gleiche Vorschrift für die beiden andern Bestandtheile des Gesangs, denn „Tonweise und Versmass müssen sich doch nach den Worten richten." Und nun behandelt er die Musik aus demselben ethisch-pädagogischen Gesichtspunkte, die klagenden Tonweisen, die „halblydischen und strenglydischen", als „selbst für Frauen nicht tauglich" verbannend und ebenso die „jonische und die lydische, welche man die freie nennt" als „weichlich und nur für Zechgelage geeignet." Es bleiben sodann nur die „phrygische und die dorische" übrig. Diese „beiden Tonweisen, für Gewalt Uebende, freiwillig Thätige, welche am treuesten die Töne Glücklicher, Unglücklicher, Ruhigbesonnener, Tapferkämpfender nachahmen, diese mögen fortbestehen." Nach demselben Grundsatz verweiset er aus seinem „geläutertem" Staate alles „vielbesaitete, alltönende Tonzeug," Harfen und Flöten, also auch Harfen- und Flötenmacher und Flötenspieler; Leier, Zither für die Stadt, die Hirtenpfeife

für die Landbewohner sind die einzigen Instrumente, welche er zulassen möchte. Auch von den drei Gattungen des Rhythmus möchte er denjenigen vorziehen, der mit Ausschliessung des allzu Mannigfaltigen und Zusammengesetzten „eine möglichst vollkommene Darstellung der Verbindung des Gemässigten mit dem Tapfern gibt, wobei ihm besonders die kriegerische Weise eines, jene drei Grundrhythmen in angemessener Weise verknüpfenden Kriegsliedes oder Waffentanzes vorzuschweben scheint*)." Dem Taktgemässen und Taktlosen folgt das Wohlanständige und Unanständige nach; jenes schmiegt sich dem schönen Ausdruck, dieses dem entgegengesetzten an und das Wohltönende und Misstönende ebenso. Die Art des Ausdrucks aber und die Worte richten sich nach der sittlichen Beschaffenheit der Seele. Davon ist aber die Malerei erfüllt und die gesammte ihr verwandte Kunst; erfüllt die Weberei und Stickerei und der Hausbau, sowie ferner die Verfertigung sonstigen Geräths, sowie auch die Beschaffenheit der Körper und anderer Naturerzeugnisse: denn bei diesen Allen findet sich Wohlanständigkeit und Unanständigkeit. Und die Unanständigkeit, Taktwidrigkeit, Misstönigkeit sind verwandt der verkehrten Rede und Gesinnung, das Entgegengesetzte aber dem Entgegengesetzten, einer verständigen und wackern Gesinnung; verwandt durch ihre Nachahmungen. Darum aber, fährt er fort, lieber Glaukon, ist das Auferziehen in der Tonkunst von der grössten Wichtigkeit, weil Tonfall und Wohlklang am meisten in das Innere der Seele eindringt, und am kräftigsten auf sie einwirkt, und Wohlanständigkeit mit sich bringt, und sie, wenn Jemand richtig erzogen ward, zur wohlanständigen macht, wo aber nicht, zum Gegentheil. Vor Allem wird der hierin, wie es sein muss, Erzogene, geschickt sein, das mangelhaft Gebliebene und nicht schön ausgeführte und von der Natur nicht schön Gebildete zu bemerken, und mit Recht darüber verdriesslich das Schöne lobpreisen, und des froh und in seine Seele es aufnehmen, darin seine Nahrung finden, und zum Wackern und Guten heranwachsen, das Hässliche dagegen schon als Jüngling mit Recht hassen und tadeln, bevor er noch den Grund davon zu erkennen im Stande ist; wenn diese

*) A. a. O. S. 169.

Erkenntniss ihm aber kommt, sie, als eine seinem Wesen verwandte liebgewinnen."

Die Idee, dass der besonders in der Musik hervortretende Gegensatz des Gemessenen und Masslosen, oder der einfachen und überkünstlichen Harmonie, die zur Disharmonie wird, sich in allen Künsten und Lebensbeschäftigungen, ja in der ganzen Natur wiederfinde und daher die Musik der reinste Ausdruck des Schönen und gleichsam die ursprünglichste Kunst sei, nennt Steinhart mit Recht einen „feinen und tiefsinnigen Gedanken." Er ist eine natürliche Folgerung aus Platos ursprünglicher Ansicht, dass das Schöne in der Verhältnissmässigkeit, also überhaupt nur auf Verhältnissen beruhe, von welchem Satz die in der Harmonie und Rhythmik wurzelnde Musik die erste lebendige Anwendung ist. Daraus erklärt sich auch leicht, warum Plato aus allen Künsten, selbst aus der Architektur und dem Geräthe des täglichen Gebrauchs das Ungestalte und Masslose verbannt wissen will, wenn die Jugend und das Volk zur Schönheit erzogen werden soll.

In allen diesen Untersuchungen fällt es auf, dass Plato den Unterschied von Poesie und Prosa gänzlich ausser Acht lässt. In den Büchern vom Staate, sowie im Phädrus wendet er Alles, was er von der Poesie behauptet, sogleich ohne Uebergang auch auf die Beredsamkeit an, die ihm überhaupt als Rhetorik die Kunst des Wortes im weitesten Umfange ist. Die grössere Schärfe des Aristoteles zeigt sich hier sogleich in dem Umstande, dass er vor Allem diesen Unterschied der Ausdrucksweise feststellt. Die poetische Darstellungsweise, sagt er, unterscheidet sich von der geschichtlichen, prosaischen dadurch, dass jene die Dinge darstellt, wie sie geschehen sein könnten, diese aber, wie sie geschehen sind. Dieser Unterschied gilt in allen Künsten. Indem er ferner behauptet, die poetische Darstellung dürfe die innere Möglichkeit, die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten niemals unbeachtet lassen, was von der prosaischen nicht gelten könne, da in dem Gegebenem, also Thatsächlichen, ohnehin kein Widerspruch zulässig ist, hebt er die erste Hauptregel für eine jede künstlerische Darstellung überhaupt hervor, die zuerst ihrer Wichtigkeit nach erkannt und durchgeführt zu haben des Aristoteles unver-

gängliches Verdienst ist. Besässen wir von seiner Hand eine systematische Aesthetik, gewiss wir fänden dieses grosse Prinzip auf ihrem gesammten Gebiete angewendet. Dessen durchgreifender Gebrauch in der Poetik liefert dafür ein Zeugniss.

Im gemeinen Leben sagt er im 1. Cap.*) nennt man Jeden einen Dichter, der des Metrums sich bedient, selbst Jene, welche eine ärztliche oder naturwissenschaftliche Untersuchung im Metrum vortragen und doch hat Homer mit Empedokles nichts gemein, als das Metrum; daher verdient der Eine mehr den Namen eines Dichters, der Andere vielmehr den eines Physiologen. Er aber wolle diesen Namen vielmehr der nachahmenden Darstellung wegen ertheilen, welche alle Theile der Poesie mit einander, sowie auch mit dem grössten Theil des Flöten- und Zitherspiels, mit der Tanzkunst und allen übrigen Künsten gemein haben. Doch unterscheiden sich diese Künste:

1. Durch die Mittel der Nachahmung. Das Flöten- und Zitherspiel z. B. und auch die Syrinx und andere Künste dieser Bedeutung d. h. also die Instrumentalmusik ahmt durch Harmonie und Rhythmus (ohne Worte); die Tanzkunst dagegen Charaktere, Leidenschaften und Handlungen durch den Rhythmus allein, ohne Harmonie nach. Die Epopöe aber (hier für redende Kunst überhaupt stehend) bedient sich allein der Rede, sei es Prosa oder Versmass; und zwar des letztern so, dass sie entweder mehrere Versmasse mit einander vermischt oder bloss eine Art gebraucht, wie sie es bis jetzt gehalten hat.

2. Die zweite Art der Unterscheidung der Künste von einander bezieht sich auf die Gegenstände der Nachahmung. Diese sind handelnde Personen (eigentlich auch Naturgegenstände, nur vernachlässigt Aristoteles diese, um sogleich auf sein eigentliches Ziel, die dramatische Poesie, sowie auf die epische hinzusteuern), und da diese entweder tüchtig oder untüchtig sein müssen, so muss man Charaktere darstellen, die entweder besser sind, als sie in der Wirklichkeit sich finden, oder schlechter, oder

*) Cap. I. 11. *Καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω* (sc. *ποιητάς*) *καλεῖν εἰώθασιν. οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ, πλὴν τὸ μέτρον. δὶ ὃ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν. τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν.*

der Wirklichkeit entsprechend. Jedes von den dreien ist sowohl bei den Malern, als beim Tanze, bei dem Flöten- und Zitherspiel (der reinen Instrumentalmusik), bei der ungebundenen Rede und dem einfachen Metrum möglich. Ja derselbe Unterschied findet auch bei der Tragödie und Comödie Statt, indem die erste die Menschen besser, die letztere dagegen schlechter darstellt, als sie in der Wirklichkeit sich finden.

„Noch ist ein dritter Unterschied übrig, wie sich jede dieser Arten darstellen lässt. Man kann nämlich mit denselben Mitteln und dieselben Gegenstände darstellen, indem man bald selbst erzählt, bald eine andere Rolle annimmt, wie Homer thut; oder immer derselbe bleibt und nicht wechselt, oder Alles durch Andere thun und darstellen lässt.“ Die erste ist die epische, die zweite die lyrische, die dritte die dramatische Poesie*). Dass diese Eintheilung wirklich mit der platonischen übereinstimmt und von diesem entlehnt war, sieht man aus Cap. I. 2, wo Aristoteles als Repräsentanten der Lyrik wie Plato die Dithyrambenpoesie anführt**). Nur dass er nicht wie dieser die lyrische, sondern die epische Poesie, als die Verbindung beider entgegengesetzten Vortragsweisen des Dichters durch sich selbst oder durch Andere voranstellte. Zugleich aber ist zu bemerken, dass diese Stelle noch einen andern Sinn zulässt, welcher ihre Geltung nicht blos auf die Poesie beschränkt, sondern auf alle früher genannten Künste ausdehnt. Denn nachdem sich die nachahmenden Künste zuerst durch die Mittel, dann durch die Gegenstände der Darstellung unterschieden haben, sagt jene Stelle ausdrücklich, dass mit denselben Mitteln und denselben Gegenständen eine dreifache Weise der Darstellung möglich sei. Da bisher die vorangehenden Capitel sich nicht auf die Poesie beschränkten, sondern dieselbe der Tanzkunst und reinen Instrumentalmusik parallel behandelten,

*) So auch Müller a. a. O. nach G. Hermann, II. 118. gegen Tyrwhitt und Buhle, die nur zwei Hauptdichtungsarten die epische und dramatische zulassen wollen.

**) Cap. I. 2. Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητική, καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.

so lässt sich annehmen, dass Aristoteles auch diese dritte Unterscheidung nicht blos von der Dicht- sondern von jeder andern besonderen Kunst gemeint und demgemäss angenommen habe, es gebe eben so gut wie eine lyrische, epische und dramatische Poesie, auch eine lyrische, epische und dramatische Musik, ja einen lyrischen, epischen und dramatischen Tanz. Dass er dieser hier nicht besonders erwähnt, geht aus seiner Beschränkung auf die Poesie im gegenwärtigen Fragment, das wahrscheinlicherweise nur einen Abschnitt eines grösseren Werkes bildete, hervor; wäre uns eine vollständige Kunstlehre aus seiner Feder erhalten, so würde ohne Zweifel jede dieser Kunstformen ihre gebührende Stelle empfangen haben. Auch passt diese Durchführung der genannten Unterschiede durch alle Künste vortrefflich zu dem platonischen, von Aristoteles ohne Zweifel gleichfalls anerkannten Satze, dass die Musik, wie der Rhythmus sich nach den Worten zu richten hätten. Da es nun, wie Aristoteles am Ende des ersten Capitels *) anführt, poetische Darstellungen gab, die sich aller der erwähnten Mittel bedienten, des Rhythmus, der Musik und des Metrums, z. B. die Dichtung der Dithyramben, der Nomen, die Tragödie und die Komödie, so muss, weil Musik und Rhythmus mit den Worten übereinstimmen mussten, die lyrische Poesie lyrische Musik und lyrischen Rhythmus die epische Poesie epische Musik und epischen Rhythmus die dramatische endlich dramatische Musik und Rhythmus im Gefolge gehabt haben. Weder in der Musik, die durch Harmonie und Rhythmus, noch in der Tanzkunst, die bloss durch letzteren nachahmt, kann daher die Unterscheidung des Lyrischen, Epischen und Dramatischen unbekannt sein, diese muss vielmehr als eine allgemeine sich auf alle Arten der Nachbildung, gleichviel durch welche Mittel, also auf die Kunst überhaupt erstreckt haben. In der That lässt sich, wenn darunter nichts anderes verstanden wird, als dass in der lyrischen Form der nachahmende Künstler derselbe bleibt und nicht wechselt, in der

*) εἰσὶ δέ τινες (sc. τέχναι), αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις. λέγω δὲ οἷον, ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ. ὥςπερ ἥ τε τῶν διθυράμβων ποίησις, καὶ ἡ τῶν νόμων, και ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία. διαφέρουσιν δὲ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν, αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν, ἐν δις ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

dramatischen dagegen Alles durch Andere thun und darstellen lässt, in der epischen Form dagegen bald wechselt, bald derselbe bleibt, jede dieser Formen sowohl in der reinen Musik, als in der reinen Tanzkunst und der redenden Kunst, ja sie würde sich, obwohl Aristoteles dessen nicht erwähnt, sogar in der bildenden Kunst durchführen lassen. Wenigstens ist kein Grund abzusehen, warum Aristoteles, der für die beiden andern Unterschiede durch die Mittel und Gegenstände der Nachahmung Beispiele aus allen, besonders für die Gegenstände direkt aus der Malerkunst anführt, diese von der dritten Art des Unterschiedes sollte ausgeschlossen gedacht haben.

Allein wie dem auch immer sei, muss wenigstens die Eintheilung der Poesie in lyrische, epische und dramatische, nach dem Vorbilde Platos für eine echt Aristotelische gelten. Bei ihm findet sich keine Spur so entschiedener Bevorzugung der einen und Hintansetzung der andern Dichtungsformen, wie bei Plato und noch viel weniger von einer solchen Geringschätzung des gemischten Gefühles des Tragischen und Komischen, wie sie aus dem Inhalte des Philebos hervorgeht. Nur der eigenthümliche Charakter der Dichter begründet, nach Aristoteles, eine besondere Richtung der Dichtkunst, indem die Ernsteren edle, von edlen Personen vollbrachte Handlungen darstellen, die Leichtfertigeren dagegen die Handlungen der Schlechten, indem sie zuerst Schmähgedichte dichteten, wie Andere Hymnen und Lobgesänge*). Aus diesem Grunde ist auch die Tragödie der Comödie vorzuziehen, weil sie edle und höhere, die Comödie dagegen alltägliche Charaktere darstellt, an sich aber ist keine Dichtungsform vorzüglicher als die Andere. Homer und Sophokles können in einer Hinsicht dieselbe Darstellung haben; denn beide stellen edle Charaktere dar, in anderer aber kann Sophokles dieselbe haben wie Aristophanes, denn beide stellen Personen in Handlung und Thätigkeit dar. Davon aber, weil sie handelnde Personen darstellen, haben nach Einigen die Dramen ihren Namen erhalten.

*) Cap. 4. 8. *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις. οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις, καὶ τὰς τῶν τοιούτων. οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.*

Die Verwandtschaft und der Unterschied der Epopöe vom Drama aber liegt im Folgenden: Beide sind darin verwandt, dass sie Handlungen und Charaktere nachahmen, die als solche einen strengen Zusammenhang unter einander nach Anfang, Mitte und Ende haben müssen und zwar stimmt die Epopöe darin mit der Tragödie, der Nachahmung einer tragischen Handlung überein, dass sie „Darstellung des Ernsten" ist. Dadurch aber, dass sie das einfache Versmass (den Hexameter) hat, und Erzählung ist, unterscheidet sie sich von ihr. Ausserdem durch die Länge; denn die Tragödie versucht so viel möglich unter Einen Umlauf der Sonne zu fallen, oder wenig darüber zu gehen. Die Epopöe aber ist der Zeit nach unbestimmt und diess ist Eines ihrer unterscheidenden Merkmale, obwohl man es Anfangs in der Tragödie ebenso hielt, wie im Epos. Die Theile sind theils dieselben, theils der Tragödie eigen. Wer daher eine gute oder schlechte Tragödie zu beurtheilen vermag, der kann auch ein Epos beurtheilen: denn was die Epopöe hat, das hat auch die Tragödie, was aber diese hat, das findet sich nicht Alles in der Epopöe.

Daraus geht weiter hervor, wie streng rein formell Aristoteles den Unterschied der Dichtungsformen nicht nur, sondern auch der wirklichen Arten der Dichtungen bestimmt. Nicht blos das Epische, Lyrische und Dramatische, sondern auch die Epopöe und Tragödie unterscheiden sich einzig durch die Form von einander, während der Stoff ganz derselbe sein kann. Zugleich aber ist ersichtlich, dass der erste Platz, den Aristoteles der Besprechung der Tragödie anweist, nicht etwa zufällig und durch blosses Belieben, sondern durch seinen Begriff von der Sache geboten ist, denn die Tragödie ist das Besondere, die Epopöe das Allgemeinere. Alles, was sich an jener findet, findet sich auch an dieser, aber nicht umgekehrt, und weil der, welcher die guten und schlechten Tragödien richtig zu beurtheilen vermag, auch die guten und schlechten Epopöen richtig beurtheilt, aber nicht umgekehrt, so geht naturgemäss die Besprechung der Tragödie voraus. Wir erkennen darin wieder den beliebten analytischen Weg des Aristoteles, der statt vom Allgemeinen zum Besondern hinab, lieber vom Besondern zum Allgemeinen hinaufschreitet.

Darum ist es auch nur ganz consequent, wenn Aristoteles

später*), wo er von der Epopöe handelt, dieser ganz dieselbe „vollendete Handlung,“ die „dramatische Zusammenstellung der Mythen**)“ vindicirt, „welche Anfang, Mitte und Ende hat, damit

*) Cap. 23, 1. *Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν ἑξαμέτρῳ μιμητικῆς ὅτι δεῖ τοὺς μύθους, καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν᾽ ὥσπερ ζῶον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον.*

**) Aus dieser Bestimmung des Epos ist dem Aristoteles der grösste Vorwurf gemacht worden. Die Anhänger des Naturepos und der Wolf'schen Theorie von der Entstehung der Homerischen Gesänge, besonders aber Fr. Schlegel (Band 3, S. 102) und W. Müller (Homerische Vorschule S. 102) warfen ihm Mangel an wahrem Sinn für den alten Naturgesang vor; seine Kunstregel für die Epopöe, abgezogen aus einer unnatürlichen Zusammenfügung einzelner natürlichen Gesänge zu einem künstlichen Ganzen, sei die Quelle aller Irrthümer, Missverständnisse und Fehlgriffe geworden, welche bis in die neueste Zeit den Inhalt der Theorie und Geschichte der epischen Poesie ausmachen. Durch diese Theorie sei das Unnatürliche und Unzulängliche der beiden epischen Körper als Kunstregel geheiligt worden, und das Naturgemässe und Unwillkürliche des ursprünglichen Gesanges werde zu künstlichen Absichten hinaufgeschroben. Bei diesen Angriffen, die in der neuesten Zeit, wie bekannt, an Lebhaftigkeit nichts verloren, vielmehr durch ihre Ausdehnung auf das grösste Nationalheldengedicht unserer Literatur an Verbreitung und Interesse gewonnen haben, ist zweierlei zu unterscheiden. Fürs Erste: gelten dieselben der Theorie des Epos oder den beiden homerischen Epen als Muster einer solchen? Wenn das Erstere so würde aus dem Angriffe folgen, das Kennzeichen des wahren und kunstgerechten Epos bestehe darin, dass es „keine vollendete Handlung,“ „keinen Anfang, Mitte und Ende,“ „kein ganzes lebendiges Wesen, wodurch es dies ihm eigenthümliche Vergnügen bewirke“ nachzuweisen habe. Je zusammenhangloser, je zersplitterter, je widersprechender, je sinnloser selbst, je zufälliger zusammengewürfelt, desto mehr wahres Epos! — Dieses würde doch von den Angreifern kaum Einer im Ernst zugeben wollen, umsomehr da gerade aus einigen, wenn gleich wahrlich nicht sehr bedeutenden Widersprüchen der Homerischen Gedichte wie bekannt der Grund für ihre Nichteinheit geschöpft worden ist. Beweis, dass die Widerspruchslosigkeit für ein Kennzeichen der Einheit und diese für eine erforderliche Eigenschaft des von einem Dichter herrührenden Epos gehalten wurde. Der Einwurf kann folglich nicht gegen die Aristotelische Theorie des Epos, welche Einheit der Handlung zur Hauptbedingung macht, er kann nur gegen die Mustergiltigkeit der Homerischen Gedichte nach eben dieser Aristotelischen Theorie, die man zu bestreiten vorgibt, gerichtet

sie wie Ein ganzes lebendiges Wesen das ihr eigenthümliche Vergnügen bewirke." Die wahre Grösse der Ilias und Odyssee liegt

sein. Nicht das Epos seinem Begriffe nach, sondern die Homerischen Gedichte zeigen keine „vollendete Handlung," keine „dramatische Zusammenstellung," keinen „Anfang, Mitte und Ende und rühren deshalb auch nicht von Einem, sondern von vielen Dichtern her." So lautet eigentlich der Einwurf, der die geschmähte Aristotelische Theorie gar nicht trifft, sondern vielmehr von ihr ausgeht und nicht über das Epos als Solches, sondern über bestimmte, faktisch vorliegende Versuche in dieser Dichtungsart, die Homerischen oder das Nibelungenlied sich auslässt. Es ist demnach zweitens der Begriff (der ästhetische nämlich) der Epopöe von der historischen Entstehungsart gewisser vorhandener Epopöen zu unterscheiden. Zu jenem ist erforderlich, dass das Epos Einheit der Handlung zeige, um ein vollkommenes zu sein; diese mögen von Einem oder Vielen herrühren und sind, wenn sie es an Einheit der Handlung fehlen lassen, in eben dem Grade unvollkommen. Diese Frage über die Entstehung gewisser gegebenen Epopöen berührt aber Aristoteles gar nicht, wie sie ja auch gar nicht in die Aesthetik, sondern in die Literaturgeschichte gehört, welche es mit den gegebenen dichterischen Produkten, während jene nur mit ihrer Classifizirung und Aufstellung der allgemeinen Begriffe der Dichtungsarten zu thun hat. Wenn daher der „alte Naturgesang" keine Einheit, keine „geschlossene Handlung," keinen festen, innerlich begründeten Zusammenhang zwischen „Anfang, Mitte und Ende" und desshalb Aristoteles „keinen Sinn" für ihn gehabt hätte, so wäre er, dächten wir, dafür eher zu loben, als zu tadeln; besass er dies Alles aber auch und war er darum, wie jene Angreifer wollen, musterhaft, warum dann die Theorie des Aristoteles tadeln, die mit dieser seiner Musterhaftigkeit ganz übereinstimmt? Aber des Aristoteles Theorie ist nicht aus dem alten Naturgesang, sondern „aus einer unnatürlichen Zusammenfügung einzelner natürlicher Gesänge zu einem künstlichen Ganzen" entstanden (?) Wir fragen wieder: Liegt die „Unnatürlichkeit" dieser Zusammenfügung und der daraus gewonnenen Theorie in deren einheitlicher Handlung? Ist es also „natürlicher" zusammenhanglos zu sein? Und weil vielleicht (Manchem) natürlicher, ist es desshalb auch musterhafter? Soll uns etwa die „Natürlichkeit" blos weil sie dies ist, auch dort mustergiltig sein, wo sie Unvernünftiges fordert? Oder ist nicht die wahre Natur, die aber wahrlich von jener „Natürlichkeit" sehr weit entfernt liegt, eben desshalb die wahre, weil sie der treueste Spiegel der Vernunft ist? Was aber stimmt mit dieser wahren Natur mehr überein, als eben jene Geschlossenheit und Vollendung, jener innere, festgegliederte Zusammenhang der Handlung nach Anfang, Mitte und Ende, welche Aristoteles der Epopöe und der Tragödie vorschreibt? Und diese Theorie, die der Ausfluss der

ihm eben darin, dass aus jeder von Beiden nur Eine Tragödie gemacht werden kann, oder höchstens zwei, „aus den Cyprien aber

wahren, statt jener falschen, den Schnabel wachsen lassenden Natürlichkeit ist, sollte das „Unnatürliche und Unzulängliche" der beiden epischen Körper als Kunstregel „geheiligt" und das „Naturgemässe und Unwillkürliche des ursprünglichen Gesangs zu künstlichen Absichten" hinaufgeschroben haben? Gerade das „Unzulängliche und Unnatürliche," was spätere, scharfblickende Augen in den bemerkten Widersprüchen zwischen einzelnen Theilen der Homerischen Gedichte wahrnahmen, rührt aus der Verletzung der „Geschlossenheit der Handlung" her und wird nach eben der Kunstregel des Aristoteles verdammt, welche nach Schlegel es „geheiligt" haben soll. Nichts aber ist verkehrter, obgleich verbreiteter, da es in der That den Glauben der grössten Zahl neuerer Aesthetiker ausmacht, als das „Unwillkürliche" um dieser seiner „Unwillkürlichkeit" willen für das Vollkommene zu halten. Nicht dass er Instinkt ist, sondern dass er das Rechte trifft, heiligt den Instinkt. Diese blinden Verehrer einer blinden Naturwüchsigkeit vergessen, dass die Natur selbst nur Werth hat, weil und nur insoweit in ihr Vernunft ist. Dass er „unwillkürlich" ist, macht den „Naturgesang" nicht schöner, oder der Vogel, dessen Singen Geschlechtslockung ist, müsste den Petrarka übertreffen. Auf die Giltigkeit der Aristotelischen Theorie hat zum Glück die ganze Frage keinen Einfluss. In Bezug auf den ziemlich unfruchtbaren Streit aber über die wirkliche Entstehung jener ewigen Gedichte wäre es wahrlich zu wünschen, die heissblutigen Kämpfer möchten etwas von jener Ruhe und Objektivität sich zueignen, welche Göthe und Schiller vom Streit aufs Nächste berührt, sich in demselben bewahrten. Anfangs fand Göthe begreiflich, wie man aus dem ungeheuern Vorrathe der rhapsodischen Genieprodukte, die früher existirten, mit subordinirtem Talent, ja mit blossem Verstande, beide Kunstwerke habe zusammenstellen können (Briefwechsel zw. Sch. u. Göthe IV. 184. Hoffm. IV. S. 142). Dann meinte er wieder, man müsse alle Chorizonten mit dem Fluche des Bischofs Ernulfus verfluchen und wie die Franzosen auf Leben und Tod die Einheit und Untheilbarkeit des poetischen Werkes in einem feinen Herzen festhalten und vertheidigen. Das Resultat aber war: über diesen Gegenstand sei volle Gewissheit auf ewig verloren, und es lebe überhaupt kein Mensch mehr und werde nicht wieder geboren werden, der es zu beurtheilen im Stande wäre, er wenigstens finde sich jeden Augenblick einmal wieder auf einem subjektiven Urtheil, so sei es anderen vor uns gegangen, und werde andern nach uns so gehen. (Ebend. S. 207). Eine Thorheit aber scheine es, zu Gunsten einer ungewissen Meinung den ästhetischen Werth beider Gedichte, der nur in ihrem Ganzen liegt, zu zerstören und ihren bildenden Einfluss, namentlich beim Schulunter-

viele und aus der kleinen Ilias mehr als acht," weil die Dichter der letztern Eine Person, Eine Zeit und Eine in viele Theile zertheilte Handlung zum Gegenstande ihrer Dichtung machten; während Homer, der eben in dieser Beziehung göttlich vor den Andern erscheint, nicht den ganzen Krieg, unerachtet er Anfang und Ende hat, zu singen unternahm, denn er wäre zu gross und nicht leicht zu übersehen gewesen, noch auch eine Handlung von mittelmässigem Umfang, die aber durch Mannigfaltigkeit der Begebenheiten verwickelt war, sondern er nahm einen Theil und brachte dabei viele Episoden an, z. B. das Verzeichniss der Schiffe und andere Episoden, womit er seine Handlung zersetzte.

Diese Einheit der Handlung ist das charakteristische Kennzeichen der Epopöe und des Drama, sowohl der Tragödie, als der Comödie. „Nicht den Geschichten heisst es weiter im Cap. 23 *) soll die Zusammenstellung ähnlich sein, worin es Aufgabe ist, nicht Eine Handluug darzustellen, sondern Eine Zeit, was sich in dieser in Beziehung auf Einen oder Mehrere ereignete, was Alles in einem zufälligen Verhältnisse zu einander steht. Denn wie das Seetreffen bei Salamis und die Schlacht der Karthager in Sicilien,

richte zu verkümmern". Schiller aber stets nach wohlgeordneter und harmonischorganisirter Ganzheit ringend, sprach sich gegen die Chorizonten mit entschiedenster Missbilligung aus. „Es muss Einem, schreibt er an Göthe (Ebend. IV. 170.), wenn man sich in einige Gedichte hineingelesen hat, der Gedanke an eine rhapsodische Aneinanderreichung und an einen verschiedenen Ursprung nothwendig barbarisch vorkommen: denn die herrliche Continuität und Reciprocität des Ganzen und seiner Theile ist eine seiner wirksamsten Schönheiten." Und in demselben Geiste dichtete er sein schönes Epigramm:

„Immer zerreisset den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur, und die Züge der Mutter,
Deine unsterblichen Züge, Natur!"

*) Cap. 23, 2. *καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν, ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστα, ὡς ἔτυχεν, ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥςπεξγὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία, καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδόνων, μάχη οὐδὲν πρὸςτὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλοο. οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίγνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίγνεται τέλος.*

die nach keinem gemeinschaftlichen Ziel hinstrebten, zu derselben Zeit vorfielen, so geschieht auch in den folgenden Zeiten bisweilen etwas mit dem Andern, ohne dass daraus ein gemeinschaftliches Ziel entspringt. Dasselbe nun gilt von der Tragödie, deren Bestandtheile so zusammengesetzt sein müssen, dass, wenn ein Theil versetzt oder weggenommen, das Ganze dadurch verschoben und erschüttert wird. Von dieser nun handelt er im 6. Cap., indem er die „Darstellung im Hexameter", d. i. das Epos und die Comödie auf später verschiebt. Jenes beginnt im 23. Capitel, diese findet weiterhin gar keine Besprechung und wir sind in Bezug auf sie auf die wenigen Andeutungen des Cap. 5. und den Schluss von Cap. 2. beschränkt. Ueber die Tragödie aber ist folgendes das Wesentlichste:

Zuerst gibt Aristoteles „die aus dem Gesagten sich ergebende Definition ihres Wesens." Dieses „Gesagte" ist das über die dramatische Poesie überhaupt, dann der oben angeführte Unterschied der Comödie von der Tragödie rücksichtlich der Beschaffenheit der dargestellten Charaktere, endlich der gleichfalls angeführte Unterschied der Tragödie von der Epopöe. Nach diesem lautet die berühmte Definition (nach Walz's Uebersetzung): „Tragödie ist Darstellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, von einem gewissen Umfang, in anmuthiger Sprache, mit einer nach ihren Theilen gesonderten Anwendung jeder Darstellungsart, durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften dieser Art bewirkt *)."

Nicht leicht hat eine andere Stelle der Poetik, ja nicht leicht überhaupt irgend eine Stelle eines ästhetischen Werkes so vielfache Auslegungen, so heftigen Streit, so lebhafte Vertheidiger und so leidenschaftliche Gegner hervorgerufen, als die vorstehende. Friedrich Schlegel hat sie kurzweg für ein Paradoxon erklärt, Lessing sie auf die genialste Weise ergänzt, die französischen Kritiker sie verstümmelt, die Philologen dieselbe um die

*) Cap. VI. 2. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης. ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις. δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας. δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

Wette für untergeschoben und verdorben erklärt, niemand aber hat dieselbe umgehen können. In neuerer Zeit hat Raumer*) sämmtliche bis dahin bekannte Auslegungen der Stelle sorgfältig zusammengestellt. Ausführliche, unter einander sehr abweichende Untersuchungen über dieselbe von ästhetischer Seite finden sich ausser der unübertrefflichen Lessings**), bei Herder***), Göthe†), Ed. Müller††), G. Hermann†††) L. Spengel†*). Lessings Hauptverdienst um dieselbe bestand dabei in der Einführung des Wortes „Furcht" anstatt „Schrecken," wie die Franzosen durch terreur das griechische „φόβον" wiederzugeben versucht hatten; ferner machte er zuerst auf den Zusatz „dieser Art" zu „Leidenschaften" aufmerksam, wodurch die Stelle, welche von den Franzosen blos von der Reinigung der Leidenschaften überhaupt ohne Unterschied verstanden worden war, wieder ihre ursprüngliche Beschränkung auf die Reinigung der Furcht und Mitleid verwandten Leidenschaften zurückempfing. Lessing war es endlich auch, der darauf hinwies, dass in der Erklärung des Aristoteles Furcht und Mitleid als unzertrennlich mit einander verknüpfte und stets mit und durch einander auftretende Wirkungen der Tragödie bezeichnet, dagegen Mitleid ohne „Schrecken" und „Schrecken" ohne Mitleid, wie die Franzosen es verstanden hatten, eine gänzliche Verkennung derselben seien. Blosse Rührung ohne Entsetzen würde ein Rührungsdrama, blosser Schrecken ohne Rührung dagegen ein Entsetzensdrama geben. Jenes würde uns nur zerfliessen, dieses nur zittern, beide die Affekte wüthen machen, ohne in unserem Gemüth Läuterung und Erhebung zurückzulassen.

*) Ueber die Poetik des Aristoteles u. sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern; in der Abhandl. der Berl. Akad. 1828, S. 113.

**) Dramat. Sch. B. II. S. 74—78.

***) W. z. Lit. u. Kunst XVII. 211 ff.

†) Kunst u. Alterthum VI. 1. S. 85.

††) Geschichte d. Theor. d. Kunst bei den Alten II. 378 fl.

†††) Aristotelis de arte poetica liber. Lipsiae 1802.

†*) Abhandl. d. Münch. Akademie 1. Classe II. 1. Abth. S. 211—252. Ueber den französ. Aristoteles, vergl. die erste deutsche Uebersetzung der Poetik von M. G. Curtius (1752) so wie die Abhandl. v. Corneille vor dessen Tragödien. Vergl. auch u. A. des Verfass. Vorlesungen über das Trag. u. die Tragödie. (Wien 1856) 1. Vorles., so wie H. Martin: analyse critique de la Poëtique d'Aristote (Caen 1836) und O. Marbach: Dramaturgie des Aristoteles Leipzig 1857.

Gehen wir nun die Aristotelische Erklärung ihrem Wortlaut nach durch, so ergibt sich als ihr Sinn und ihre Folgen Nachstehendes:

Die Tragödie ist vor Allem die Darstellung einer Handlung, aber nicht einer solchen überhaupt, sondern einer „ernsten und abgeschlossenen." Also muss sich die Handlung in ihr vollenden; wie ein plastischer Körper drei Dimensionen darbietet, so muss sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Rahmen umfassen. Während die Geschichte, welche das Problem nur verwickelt, uns eben darum nicht befriedigt, weil sie die mit Recht erwarteten Folgen der Handlung entweder gar nicht oder so spät erst eintreten lässt, dass sie unserem Auge entzogen bleiben, muss die Tragödie „poetische Gerechtigkeit" üben, d. i. das im wirklichen Lauf der Ereignisse getrennt Gebliebene oder selbst nie beisammen Gewesene heranziehen und die Handlung abrunden. Insofern ist die Poesie „philosophischer" als die Geschichte, indem diese nur das Problem gibt, jene das Wort des Räthsels ausspricht.

Die Handlung der Tragödie muss ferner von einem „gewissen Umfange" sein.

Das allgemeine Gesetz, dass das Schöne weder zu gross, noch zu klein sein dürfe, findet hier seine Anwendung auf die Länge der tragischen Handlung. Allzulang würde sie unübersichtlich, allzukurz nicht ersichtlich genug sein. In jedem von beiden Fällen würde die eigentliche Schönheit der tragischen Dichtung, die in der Abgeschlossenheit d. i. in der Einheit der Handlung, in ihrer befriedigenden Abrundung und Vollendung liegt, sich dem Auge des Betrachters entziehen d. h. die tragische Dichtung würde den wesentlichsten Theil ihrer Schönheit einbüssen. Diese Stelle ist desshalb wichtig, weil aus ihr in Verbindung mit der vorhin angeführten, dass die Handlung der Tragödie wo möglich nicht über einen Sonnenumlauf währen solle, die Folgerung späterhin gezogen wurde (von den Franzosen), dass die nachahmende Handlung so wenig als möglich länger als die nachgeahmte und in keinem Falle länger als einen Sonnentag währen solle. Dieses Gesetz, unter dem Namen „Einheit der Zeit" ebenso bekannt, wie das durch die „Abgeschlossenheit" der Handlung veranlasste der „Einheit der Handlung" und mit diesem und dem von Aristoteles nirgends erwähnten, aber aus der Einheit

der Zeit deducirten der „Einheit des Ortes" zusammen die berühmte oder berüchtigte Regel der drei Einheiten ausmachend, ist in den angeführten Stellen keineswegs begründet. Denn in der ersten spricht Aristoteles nur aus, dass die Handlung einen „gewissen Umfang" haben solle, aber nicht welchen; in der zweiten will er auf keine Weise ein „ausnahmloses" Gesetz, sondern nur einen Wunsch aussprechen, der, wie es scheint in der blossen Theaterökonomie seinen Grund hatte und „soviel möglich" erfüllt werden soll, also offenbar nur dort, wo nicht wichtigere Interessen dadurch verletzt werden. Sehr scharfsinnig hat Home*) gezeigt zu welchen Inconvenienzen die freilich durch die Beschaffenheit des Theaters nothgedrungene Beobachtung dieses Gesetzes in seiner Strenge die grössten dramatischen Dichter des Alterthums verleitet hat. Im Hippolyt des Euripides (1 Akt, 6 Auft.) wird Phädra, die an Leib und Seele leidet, ohne den geringsten Vorwand aus ihrem Palast auf den Ort der Handlung gebracht, wird da auf ein Bett gelegt, weil sie nicht mehr sich aufrecht halten kann und sagt Dinge, die gar nicht von der Art sind, vor einer Menge von Frauen, die den Chor ausmachen, schicklich vorgebracht zu werden, und was noch schlimmer ist, ihre Wärterin sucht durch die stärksten Beweggründe sie zur Entdeckung der geheimen Ursachen ihres Leidens zu bewegen und bewegt sie endlich, aller Wahrscheinlichkeit und Anständigkeit zuwider, ihr diese Ursache in Gegenwart des Chores zu entdecken. Noch ärger machen es die Franzosen. Home führt aus Bossu**) eine Stelle an, wo dieser vorgebliche Aristoteliker „mit wunderbarem kritischem Scharfsinn bemerkt, dass der Winter eine ungeschickte Jahreszeit zu einem epischen Gedichte und die Nacht eine nicht weniger ungeschickte Zeit zu einer Tagödie ist, gleichwohl aber gestattet, dass ein episches Gedicht sich durch alle Sommermonate und eine Tragödie durch alle Tagesstunden des längsten Sommertages verbreite. Nach diesem Massstab, bemerkt der englische Kritiker beissend, darf eine englische Tragödie länger dauern, als die französische und in Neu-Zemlja wird die Zeit des epischen Gedichts und der Tragödie gleich lang sein. Wie

*) Grundsätze der Kritik übers. v. Meinhart III. S. 302.

**) Traité du poëme epique l. 3. ch. 12.

wenig Aristoteles bei einer weisen Beschränkung des Gesetzes, das er nicht einmal als Gesetz aufstellt, da er gleich darauf erwähnt, die ältesten Tragödien hätten es vernachlässigt, auf ein „so viel als möglich" jene Unzukömmlichkeiten der alten Dichter sowohl, wie diesen Unfug Neuerer verschuldet habe, bedarf keines Beweises.

Den Ausdruck „in anmuthiger Sprache" erläutert Aristoteles selbst, indem er jene darunter versteht, „welche Rhythmus, Harmonie und Metrum hat." Darunter ist nicht etwa blos die Anwendung des Versmasses zu meinen, sondern da nach Cap. 1 die Darstellung durch Rhythmus allein der Tanzkunst, durch Rhythmus und Harmonie der Instrumentalmusik (dem Flöten- und Zitherspiel) das Metrum aber der Poesie angehört, die gleichzeitige Anwendung der Mimik und Tanzkunst, der Musikbegleitung und der gesprochenen oder gesungenen metrischen Rede.

Dies geht auch gleich aus dem nächsten Satze hervor, nach welchem die Tragödie „jede Darstellungsart gesondert gebraucht, indem einige Theile nur durchs Metrum, wieder andere durch Gesang ausgeführt werden." Zu jenen gehört der Dialog, zu diesen der Chorgesang. Die in die Augen fallende Ausrüstung, sodann die Melodie und die Sprache als Mittel der Darstellung sind die ersten nothwendigen Bestandtheile der Tragödie, deren jede sechs hat, welche Aristoteles späterhin erörtert. Sie sind: Mythus, Charakter, Sprache, Denkungsart, äussere Ausrüstung und Melopöie.

Die folgenden Worte „mit einer nach ihren Theilen gesonderten Anwendung jeder Darstellungsart" beziehen sich auf diese „sechs Theile der Tragödie." Zwei davon gehören zu den Mitteln, einer zu der Art, drei zu den Gegenständen der Darstellung; ausser diesen braucht sie nichts. Sprache, Melodie und äussere Ausstattung fliessen aus dem Umstande, weil die Darstellung durch Handelnde, also sprechende oder singende, irgendwo und irgendwann unter bestimmten Umgebungen befindliche Personen geschieht. Unter Sprache versteht Aristoteles „die Zusammensetzung der Verse selbst." „Was unter Melodie zu verstehen sei, sagt er naiv genug, weiss Jeder selbst." Von dieser wird nun die „Sprache" d. i. die gesprochene, gebundene Rede im Dialog, die „Melodie" dagegen (μέλος Gesang im Chor) bei den Chorgesängen in ande-

ren Theilen der Tragödie also eine andere Art der Darstellung angewendet. Dieser umfasst die vorzugsweise lyrischen, der Dialog dagegen die epischen und dramatischen Partien der Tragödie, obgleich das wesentliche Kennzeichen des dramatischen, dass der Dichter selbst sich verbirgt und Alles durch Andere geschehen lässt, in allen Theilen der Tragödie dasselbe bleibt.

Auf die andern Bestandtheile jeder Tragödie, Charakter, Mythus und Denkungsart beziehen sich die weitern Worte der Definition: „durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung."

Denn „da eine Handlung dargestellt wird und dies durch handelnde Personen geschieht, die in Rücksicht auf Charaktere und Denkungsart nothwendig irgend eine Qualität haben müssen (denn dadurch sprechen wir auch den Handlungen irgend eine Beschaffenheit zu), so haben die Handlungen natürlicherweise zwei Ursachen: die Denkungsart und den Charakter und demgemäss erreichen oder verfehlen auch Alle ihre Absichten. Die Darstellung der Handlung ist der Mythus (denn ich nenne Mythus die Zusammenstellung der Begebenheiten). Charakter ist das, wodurch wir dem Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit beilegen. Denkungsart ist das, wodurch sie etwas mit Worten darthun oder eine Gesinnung äussern." In diesen Worten liegt das Charakteristische der dramatische Dichtweise gegen die epische gehalten. Während in dieser die Handlung blos als vergangen erzählt wird, zeigt uns die Tragödie sie als gegenwärtig vor sich gehend; der Dichter überlässt die aufgestellten Personen sich selbst, damit durch sie die nachahmende Handlung gerade so hervorgebracht werde, wie die nachgeahmte durch die wirklichen hätte hervorgebracht werden müssen.

Bis hieher ist die Erklärung der Tragödie rein äusserlich, und bezieht sich ausschliesslich auf den innern und äussern Bau und Inhalt; nun aber geht sie über sich selbst hinaus und erhebt sich zu der Angabe des Zweckes, zu welchem jene Darstellung einer ernsten und in sich vollendeten Handlung durch handelnde Personen, nicht bloss durch Erzählung dienen soll „um durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften dieser Art zu bewirken."

In der Auffassung dieser „Reinigung" liegt die grösste

Schwierigkeit. Wie und in Wem soll diese Reinigung vor sich gehen, was soll sie selbst bedeuten, auf welche Leidenschaften soll sie sich erstrecken? Die ältern Kritiker, unter ihnen die Franzosen voran setzten das Subjekt dieser Reinigung in den Zuschauer der Handlung, als Objekt derselben aber betrachteten sie die Affekte des Letztern selbst, in welchem durch einen Theil der Handlung Furcht d. i. Schrecken, durch einen andern dagegen Mitleid erregt werden sollte. Nach dieser Auffassung liegt der Zweck der Tragödie selbst ausser ihr, als Kunstwerk, in dem Beschauer. Die Reinigung des Letztern aber besteht nicht etwa in einer Läuterung oder Erhöhung der erregten, sondern in der Erregung der Affekte selbst, wodurch das Gemüth des Zuschauers geläutert wird. Schrecken und Mitleid, jedes für sich getrennt im Gemüthe des Zuschauers erregt, reinigen dieses durch ihre blosse Gegenwart, ohne selbst einer weitern Reinigung zu bedürfen. Der Sturm dieser Gefühle spielt die Rolle des Sturmwindes, der die bösen Dünste und Sumpffieber verjagt, und so der Gesundheit dient, ohne selbst Gesundheit zu bringen.

Gegen diese Auffassung stritt Lessing, indem er den ersten Theil der Behauptung gelten liess, den letztern dagegen entschieden abläugnete. Auch ihm ist es ausser Zweifel, dass der Zweck der Tragödie nach Aristoteles ausser ihr, in der Erregung gewisser Gefühle im Zuschauer zu suchen sei, aber eben so sehr, dass dieser Zweck nicht eine Reinigung des Zuschauers durch die Erregung der Gefühle der Furcht und des Mitleids, sondern durch die Reinigung dieser in ihm durch die dargestellte Handlung erregten Gefühle selbst sei. Der weite Abstand beider Meinungen springt in die Augen. Der ersten gelten die Gefühle der Furcht und des Mitleids selbst schon als reinigend, der zweiten bedürfen beide eben erst der Reinigung durch die Tragödie. Dort entspricht die Tragödie ihrem Reinigungszweck im Zuschauer, wenn sie ihn eben nur mit Schrecken und Mitleid auf die mannigfaltigste Weise erfüllt, hier thut sie dies nur, indem und insoweit sie diese Gefühle selbst über ihren ursprünglichen Charakter in einen reineren und höheren emporhebt. Jenen Zweck würde Alles, was überhaupt Gefühle des Schauers und des Erbarmens im Menschen anregt,

eben so gut, wenn nicht unter Umständen noch besser erreichen, als die Tragödie; diesen höhern, erhabenern erreicht **nur** die Tragödie. Ihr ist es nicht genug, hier Furcht, dort Mitleid hervorzurufen, den Beschauer dadurch von andern minder werthvoll ihr scheinenden Affekten zu befreien, sondern selbst diese Affekte sind ihr nicht gut genug, damit ihre Erregung den Zweck eines Kunstwerkes und zwar des höchsten ausmachen könnte, als welches seiner Anordnung nach zu schliessen, Aristoteles die Tragödie angesehen zu haben scheint, und sie macht es sich zur Aufgabe, diese selbst zu veredeln, zu erhöhen und auf die höchste Stufe der Läuterung zu bringen, deren sie überhaupt fähig sind.

Lessing hatte hierin einen Vorgänger an **Home**, dem scharfsinnigen Engländer, dessen Verehrung für Shakespeare und einsichtsvoller Tadel der Franzosen überhaupt für die deutsche Kritik von grösserem Einflusse gewesen ist, als die seltene Nennung seines Namens es sollte vermuthen lassen. „Niemand, sagt dieser*), der einen deutlichen Begriff von dem Endzweck und den Wirkungen einer guten Tragödie hat, kann über die Meinung des Aristoteles im Zweifel sein. Unser Mitleid wird für die vorgestellten Personen erregt; der Schrecken betrifft uns selbst. Das Mitleid wird hier für alle sympathetischen Bewegungen genommen, weil es die vornehmste unter ihnen ist. Dass unsere sympathetischen Bewegungen durch tägliche Uebung gereinigt oder gebessert werden, daran kann kein Zweifel sein, und wie unsere andern Leidenschaften durch den Schrecken gebessert werden, ist eben gesagt worden.“

„Indem die Tragödie in uns Mitleid erregt, erzeugt sie noch eine andere Leidenschaft, die zwar in der That eigennützig ist, die aber eben so genährt zu werden verdient, als die geselligen Neigungen. Die Leidenschaft, die ich meine, ist Furcht oder Schrecken. Wenn ein Unglück eine natürliche Folge von irgend einem üblen Hange des Temperamentes ist, so wird jeder Zuschauer aufmerksam darauf, der sich eines ähnlichen Fehlers an sich bewusst ist und es wird ihm bange, dass er vielleicht eben demselben Unglücke blosstehe. Diese Bewegung der Furcht und des Schreckens ist es, wenn sie in verschiedenen moralischen Tragödien oft erneut wird,

*) A. a. O. III. S. 247.

die den Zuschauer gegen die Unordnungen der Leidenschaften auf die Hut stellt."

Das ist der zweite Gedanke, welchen Lessing später von Home entlehnt hat. Die Tragödie weckt Furcht und Mitleid nicht getrennt, sondern stets beide zugleich. Indem sie Mitleid mit Andern, weckt sie zugleich Furcht für uns, sowie Furcht für uns umgekehrt uns dem Mitleide mit Andern zugänglicher macht. Beide sind unzertrennlich, daher sie auch Aristoteles mit Recht immer zugleich und mit einander verbunden anführt *).

Die entgegengesetzte Ansicht zählt Göthe unter ihre Vertheidiger und hat darum ein besonderes Anrecht auf unsere Beachtung. Nach seiner Meinung, welcher die meisten neueren Aesthetiker folgten, ist die Rücksicht auf den Beschauer ein durchaus äusserlicher, der Würde der Tragödie unangemessener Zweck. Nicht um die Reinigung ausserhalb, sondern innerhalb der Handlung sei es dem Dichter zu thun; der Held soll in der „abgeschlossenen" Handlung durch Furcht und Mitleid gereinigt werden, nicht der Zuschauer. So lange diese Reinigung des Helden nicht vollzogen ist, ist die Handlung nicht zu Ende; ob sie dann nach der Handlung auch im Zuschauer sich vollziehe, gehe das Kunstwerk nichts an. Dies und dieses allein sei die wahre Meinung des Aristoteles gewesen, und nur seiner beliebten Manier, stets an das Nächste und Augenfälligste anzuknüpfen, sei es zuzuschreiben, dass er statt des wahren das scheinbare Subjekt der Reinigung, statt des tragischen Helden den ästhetisch indifferenten Zuschauer in den Vordergrund gestellt habe.

Diese Ansicht ist namentlich von Jenen angenommen worden, welche in der Beziehung des Kunstwerks auf die Erregung gewisser Gefühle eine Herabwürdigung seines selbstständigen Werthes zu finden glaubten. Vielleicht würde man ihnen nicht ohne Grund antworten können, dass es für ein Kunstwerk, bestimmt, gewisse Wirkungen im Beschauer hervorzubringen, zwar allerdings gleichgiltig sei, ob es diese Wirkungen auch wirklich errege, nicht aber, ob es dieselben unter gewissen Umständen wirklich erregen

*) Vergl. die Definitionen, welche Aristoteles (Rhet. B. 5) von Mitleid und Furcht gibt.

könne. Jenes hängt von äussern Umständen z. B. von dem Zufalle ab, ob ein Wesen, in welchem Wirkungen der Art hervorgebracht werden können, gerade in der Nähe, ob die Aufstellung und Lage des Kunstwerkes selbst von der Art ist, um dergleichen Wirkungen erzeugen zu können. Ein vergrabener Apoll z. B. würde durch diesen Umstand nichts an seiner künstlerischen Vollkommenheit verlieren. Dagegen hängt die Möglichkeit unter gewissen äussern Umständen jene Wirkungen zu erzeugen von innern Gründen im Kunstwerk selber ab, die gleichwohl zu jenen Wirkungen in ebenso bestimmter Beziehung stehen, wie umgekehrt diese zu jenen innern Gründen. Nur eine gewisse Beschaffenheit des Objekts bringt in einem gewissen Subjekte gewisse Effekte hervor, während jede andere Beschaffenheit für dieses Subjekt seine Wirkung verfehlt. Das Kunstwerk für unabhängig von diesen möglichen Wirkungen, heisst ebensoviel als es für unabhängig vom Subjekte erklären, so dass es dann zwar an sich, aber nicht mehr für uns ein Kunstwerk sein mag. Dass dieses aber gewiss nicht die Ansicht des Aristoteles gewesen sein könne, geht schon aus der stets das Subjekt der Betrachtung mit in Rücksicht ziehenden Weise seiner Definitionen hervor. Schon das „Nicht zu gross und nicht zu klein“ erfanden wir als eine solche durch die Natur des betrachtenden Subjekts gebotene Bestimmung. So kann das Kunstwerk überhaupt, wenn es eines für Menschen, nicht für uns in ihrer Denk- und Gefühlsweise unzugängliche höhere Geister sein soll, der Rücksichtnahme auf das Subjekt und die in demselben hervorzubringenden Wirkungen sich nicht entschlagen. Seine Objektivität liegt nicht darin, dem Subjekt incommensurabel, sondern so beschaffen zu sein, dass es in einem so und so beschaffenem Subjekte diese oder jene Wirkung hervorzubringen fähig sei, abgesehen davon, ob es diese Wirkung jemals wirklich hervorgebracht hat, hervorbringt oder hervorbringen wird.

Weit entfernt, dass dadurch das Kunstwerk herabgewürdigt würde, macht vielmehr nur diese Art der Auffassung seiner Objektivität ein Kunstwerk d. i. ein solches, das zum Betrachten bestimmt ist, überhaupt möglich. Ein Werk, das so beschaffen wäre, dass es von uns nicht schön gefunden werden könnte, würde

ewig für uns auch nicht schön sein. Die Vertheidiger des Satzes, dass das Schöne absolut sei, legen denselben unrichtig aus, wenn sie ihn anders auslegen, als dass dasselbe um schön zu sein, der Anerkennung der Schönheit nur nicht bedürfe. Völlig falsch ist dagegen ihr Satz, wenn er so viel bedeutet, dass sie auch gar nicht anerkannt werden könne. Das Wesen der Schönheit, wie das der Wahrheit und des Guten ist absolute Position: Setzung, welche nicht erst um gesetzt zu sein ihr Gesetztwerden durch ein Subjekt erwartet, aber nichts destoweniger für ein Subjekt gesetzt ist. Nicht durch das Subjekt, aber für das Subjekt ist das Wesen des Objektiven. Wäre das Letztere nicht, so hätte der Gegensatz zwischen Objekt und Subjekt gar keine Bedeutung: Eine Objektivität, die nicht Subjektivität werden kann, ist Nichts; ein Streben nach solcher Objektivität reiner Nihilismus.

Dass dieses des Aristoteles Ansicht von dem Satze nicht war, geht aus seinen Andeutungen klar genug hervor. Nur zu sehr betont er die Beziehung des Schönen auf's Subjekt, als dass wir ihn im Verdacht jenes nihilistischen Objectivismus haben dürften. Wenn er feste Ordnung und innere Gebundenheit als objektive Formen des Schönen hinstellt, so enthält das Nicht zu gross und nicht zu klein, die Forderung eines gewissen Umfanges, der nicht unter und nicht über die Gränze der Uebersichtlichkeit geht, sogleich die Beziehung dieses Objektiven auf ein möglicherweise betrachtendes Subjekt. Keiner von beiden Faktoren darf fehlen. Ein Schönes, das nicht erscheint und überschaut werden könnte, ist dem Aristoteles unwürdig dieses Namens.

Wir dürfen darum nicht zweifeln, dass die letztgenannte Auslegung dem wahren Sinn des Aristoteles ferner liege, als die erste. Aber auch diese schliesst sich nicht so eng an den Stagiriten an, dass es überflüssig wäre einen neuen Versuch zu machen, die wahre Bedeutung der Definition aus dem Ganzen der Aristotelischen Philosophie zu erklären. Sehen wir nämlich, wie nahe in der Bestimmung des Schönen als eines Masses und der Kunst, als der Nachahmung des Wirklichen, so wie in der Eintheilung der Dichtungsarten Aristoteles an seinen Meister herangekommen, liegt es unfern, ein Gleiches von der Bestimmung der Gefühle zu erwarten, zu deren Erweckung nach ihm die Tragödie

bestimmt ist. Der Ausdruck „Reinigung" deutet auf eine „Mischung" hin, die entfernt werden solle. Reinigung der Leidenschaften dieser Art, wie Furcht und Mitleid sind, setzt voraus, dass diese selbst der Reinigung zugänglich, dass sie Mischungen sind. Solche sind aber nach dem aus Philebos Angeführten die Furcht und das Mitleid nach Plato's Meinung wirklich. Nennt doch dieser ausdrücklich die Gefühle des Tragischen und Komischen gemischte und bezeichnet die Wirkung der Tragödie und Komödie dahin, dass sie bestimmt und geeignet sind, gemischte Gefühle hervorzurufen. Zugleich aber bezeichnet Plato's Sokrates dort die gemischten Gefühle als die niedrigsten von allen und zählt diesen ausdrücklich die Gefühle des Tragischen und Komischen bei, die er eben desshalb geringschätzt, und preist dagegen die reinen d. h. mit keinem Schmerzgefühl versetzten, noch aus der Entfernung eines solchen hervorgehenden, insbesondere aber die auf der Erkenntniss und darunter wieder die auf der Vernunfterkenntniss beruhenden, als die reinsten und höchsten.

Hierin sind, wie uns bedünkt, alle Elemente der Aristotelischen Definition gegeben. Erstens, die Tragödie erweckt gemischte Gefühle, die der Furcht und des Mitleids. Zweitens ist sie bestimmt, diese gemischten Gefühle von ihrer Mischung zu befreien, sie zu reinen Gefühlen, soweit dies möglich ist, zu erheben. Plato, der bloss den ersten Punkt ins Auge fasst, schätzt die Tragödie eben desshalb gering, Aristoteles, welcher den zweiten hinzufügt, ist eben dadurch bemüht, der Tragödie einen höhern Rang anzuweisen. Er thut dies auf die natürlichste Weise, und ganz im platonischen Geiste, der von seiner Geringschätzung der Tragödie gewiss selbst abgestanden wäre, hätte er sich zu überzeugen vermocht, dieselbe vermöchte auch r e i n e oder doch wenigstens gereinigte Gefühle hervorzurufen.

Wenn aber auf diese Weise der auffallende Ausdruck „Reinigung" vielleicht am einfachsten sich rechtfertigen lässt, so ist auf die zweite sich erhebende Frage, wie nun diese „Entmischung" der Gefühle vor sich gehen solle, die Antwort desto schwieriger. Gehen wir hiebei wieder, dem ergriffenen Faden folgend auf Plato zurück, so lässt sich annehmen, dass die „Entmischung" desto vollkommener sein werde, je r e i n e r e Gefühle durch die Tragödie

schliesslich hervorgerufen werden. Da aber nun nach der Auseinandersetzung des Philebos alle reinen Gefühle mit Ausnahme der sinnlich wohlgefälligen d. i. einfacher Farben, Töne u. s. w. auf Erkenntniss beruhen, so müssen wir annehmen, dass die Tragödie ihren Zweck, die Reinigung von Furcht und Mitleid zu bewirken, dann am Vollkommensten erreiche, wenn es ihr gelingt, diese selbst zu reinen d. i. auf Erkenntniss beruhenden Gefühlen umzuformen.

Es bleibt nun nur noch übrig nach dem Objekt dieser Erkenntniss zu fragen. Was oder wie soll die Tragödie uns erkennen machen, damit aus dieser Erkenntniss ein reines Gefühl hervorgehe? Nach der Auseinandersetzung, zu welcher uns der Philebos veranlasste, ist als das Objekt jedes nicht bloss reinsinnlichen Lustgefühls ein „Verhältnissmässiges," also nach Plato „Schönes" vorhanden, und auf Erkenntniss eines Solchen beruht eben das reine Lustgefühl, welches in dem Mass als jenes Verhältniss selbst ein höheres oder niedrigeres ist, selbst höher oder niedriger steht. Auf die Erkenntniss einer Verhältnissmässigkeit müsste daher, wenn unsere Voraussetzung die richtige ist, auch dies am Schlusse der Reinigung von Furcht und Mitleid durch die Tragödie hervorzurufende Gefühl hinausgeführt werden. In der That ist dies eben Dasjenige, was die Beispiele des Aristoteles im 13. Capitel, wonach man bei Zusammenstellung der Mythen zu streben habe, andeuten. „Da, sagt er, die Zusammenstellung der schönsten Tragödien nicht einfach, sondern verwickelt sein und dazu Furcht und Mitleid erregende Gegenstände darstellen muss, (denn das ist bei dieser Art der Darstellung eigenthümlich) so ist vorerst klar, dass weder biedere Männer vom Glück ins Unglück versetzt, dargestellt werden dürfen (denn das erregt weder Furcht noch Mitleid, sondern Abscheu), noch schlechte vom Unglück ins Glück versetzt (denn das ist das Alleruntragischeste, da es keines der nöthigen Erfordernisse hat: denn es erregt weder Theilnahme, noch Mitleid, noch Furcht); noch darf der vollendete Bösewicht vom Glück ins Unglück versetzt werden. Eine solche Darstellung erregte zwar Theilnahme, aber weder Mitleid noch Furcht, denn jenes zeigt sich bei dem unschuldiger Weise Unglücklichen, dieses

bei dem unseres Gleichen. Ein solcher Fall wird daher weder Mitleid, noch Furcht erregen*)."

In den zwei erst genannten Fällen findet, wie man sieht, eine Disproportion statt zwischen der Beschaffenheit des in eine gewisse Lebenslage zu Versetzenden und dieser Lage selbst. Der Mythus, der sie enthält, wird um ihretwillen verworfen, denn die Erkenntniss einer Unverhältnissmässigkeit erregt das Gegentheil eines reinen Lustgefühls. Der dritte aber kommt, da er die zureinigenden Gefühle der Furcht und des Mitleids gar nicht erregt, ganz ausser Betrachtung. Das Gegentheil dieser Disproportion dagegen, die Verhältnissmässigkeit der Qualität der in eine gewisse Lage zu versetzenden Person und dieser Lage selbst muss erkannt ein reines Lustgefühl erwecken. Nur muss dabei der dritte Fall, dass nemlich die Person weder Furcht noch Mitleid errege, gleichfalls ausgeschlossen bleiben. Aristoteles sagt daher: „Nur der Mittelweg bleibt übrig, nämlich eine Person, die sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet (wie im ersten), noch wegen Laster und Schlechtigkeit ins Unglück versetzt wird (wie im dritten Falle), sondern wegen eines Fehlers und zwar eine solche, welche im grossen Ruhm und Glück steht, wie Oidipos und Thyestes und die glänzenden Männer aus solchen Geschlechtern. Nothwendig also muss der wohl eingerichtete Mythus eher einfach, als wie Einige sagen, doppelt sein und nicht vom Unglück zum Glück (wie im zweiten Fall die Schlechten) sondern im Gegentheil vom Glück zum Unglück übergehen, nicht wegen

*) Cap. XIII. 2. *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεινῶν εἶναι μιμητικήν. τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστί. πρῶτον μὲν δῆλον, ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν. οὐ γὰρ φοβερόν, οὐδὲ ἐλεινὸν τοῦτο. ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν. οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτό ἐστι πάντων. οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ. οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον, οὔτε ἐλεινόν, οὔτε φοβερόν ἐστιν. οὐδ᾽ αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν. τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ᾽ οὔτε ἔλεον, οὔτε φόβον. ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον. ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον. ὥστε οὔτε ἐλεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.*

Schlechtigkeit, sondern wegen eines grossen Fehlers einer Person, die entweder so ist, wie sie beschrieben wurde, oder eher besser als schlechter *)." Die Person also muss so beschaffen sein, dass sie Mitleid und Furcht erregt, zwischen dem „grossen Fehler" aber, den sie begeht und dem Unglücke, das sie trifft, zeigt sich Verhältnissmässigkeit. Was anfänglich Furcht und um des keineswegs schlechten, wenn auch nicht tugendhaften Charakters der leidenden Person willen Mitleid hervorrief, reinigt sich durch die Erkenntniss der richtigen Proportion, welche zwischen dem grossen Fehler und dem furchterregenden Schicksal des Bemitleideten stattfindet. Die grenzenlose Furcht, wie das grenzenlose Mitleid führen sich auf ihr richtiges Mass zurück, indem das anfänglich unbegriffene Furchtbare als Wirkung eines verhältnissmässigen Fehlers erkannt, das unbeschränkte Mitleid dagegen durch die Erkenntniss des begangenen Fehlers der Person in entsprechende Schranken zurückgewiesen wird. Jenes mindert unsere Furcht vor gleichem Schicksal, weil wir uns keines gleichen Fehlers, dieses mindert unser Mitleid, weil wir uns des Vergehens des Schuldigen bewusst sind. Beide treten daher in dem Masse ins Gleichgewicht, als unsere Einsicht in den Zusammenhang zwischen Schuld und Schicksal steigt. Je mehr aber sich Einsicht in unsere gemischten Gefühle mengt, um desto mehr nehmen sie nach Plato den Charakter der reinen an **).

---

*) ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος, ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ. οἷον Οἰδίπους, καὶ Θυέστης, καὶ οἱ ἐκ τοιούτων γενῶν ἐπίφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥςπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον, ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην. ἢ οἵου εἴρηται, ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

**) Darin dürfte auch die Quelle des der Tragödie eigenthümlichen Vergnügens (ἡδονή) zu suchen sein, von welchem Aristoteles cap. 14. spricht und welches Marbach (Dram. d. Aristoteles p. 35) mit der κάθαρσις für einerlei hält. Damit stimmt auch die einzige Stelle überein, wo er der Reinigung erwähnt und auf die ausführliche (?) Erörterung in der Poetik verweist, polit. VIII. 7. 4., obwohl in dieser nur von der Reinigung der von (Katharsis) Mitleid und Furcht Ergriffenen durch Musik, aber durch wohlgemessene Töne oder Harmonien die Rede ist. Auch hier ist es das Lustgefühl, das aus

In dieser Weise, bedünkt uns, liesse sich das vorgebliche „Paradoxon" der Aristotelischen Poetik als natürliche Fortbildung und Anwendung Platonischer Ansichten darthun. Darnach wäre das Ziel der Tragödie uns über den Sturm der gemischten Affekte des Mitleids und der Furcht zur reinen geläuterten Betrachtung emporzuheben, welche, indem sie den subjektiven Eindruck der dargestellten unglücklichen Begebenheiten mässigt, uns dieselben im richtigem Verhältniss zu dem Betragen der leidenden Person zeigt und durch die Erkenntniss dieser Verhältnissmässigkeit ein reines Lustgefühl hervorruft. Bedenken wir, dass Aristoteles das Wesen des Guten selbst in die richtige Mitte zwischen zwei Extremen in ein Nichtzuviel und nichtzuwenig setzte, so muss der enge Zusammenhang, in welchem das Ziel der Tragödie mit dem Guten und dem Zweck des gesammten Weltalls tritt, auf der Stelle anschaulich werden. Eben diese Verhältnissmässigkeit zwischen Schuld und Strafe ist das Gute selbst, das indem es den Fehler nicht ohne Vergeltung lässt, das Mass dieser letztern nicht über das des Fehlers hinaus erstreckt. Es ist das Weltgesetz, das uns hier in der Handlung der Tragödie anschaulich werden soll, das zugleich den höchsten Zweck und das innerste Wesen alles Werdens und Seins ausspricht und im kleinen Mikrokosmos einer „abgeschlossenen Handlung" uns das lebendige Bild des in sich versöhnten und vollendeten Weltalls bietet.

Dieses möchte auch der Grund sein, um dessenwillen Aristoteles mit einem glücklichen Ausdruck die Poesie philosophischer und idealischer genannt hat, als die Geschichte. Denn was in dieser Jahrtausende auseinanderliegt, das spannt die Tragödie hier in den Raum eines Sonnenumlaufs zusammen. Jene gleicht dem 10000 Stadien langem Thier, dessen wohlgefällige Verhältnisse uns nur dann entzücken, wenn sie von der Hand der Kunst in verkleinerten Massstab zusammengezogen uns sichtbar werden. Sie stellt das Einzelne dar, nach Aristoteles Ausdruck, die Poesie aber hebt das „Allgemeine," das die Begebenheiten beherrschende Gesetz hervor. Dieses Gesetz ist Verhältniss-

---

der Erkenntniss richtiger Verhältnisse entsteht, das eine heilende und reinigende Wirkung erzeugen soll.

mässigkeit, und die Aufgabe der Tragödie Nachweisung der Verhältnissmässigkeit dessen, was uns zuerst unverhältnissmässig, der Begreiflichkeit dessen, was uns unbegreiflich, der Nothwendigkeit dessen, was uns zufällig und eben desshalb fürchterlich erschien. Fürchterlich aber erscheint uns nur das Unverstandene, das uns Gesicht und Gehör raubt und unsere Vorstellungen in ein Chaos verwandelt. Wenn aber die Einsicht die Oberhand gewinnt, und im Gesetzlosen das Gesetz, im Regellosen die Regel zum Verständniss bringt, dann ebnet sich die Flut, das Furchtbare verliert seine Schrecken, das Mitleid seine nur sinnliche Gewalt, und die Seele findet Musse neben dem befriedigten ethischen Gefühl auch der formalen Vollkommenheit des Werkes ihre Aufmerksamkeit zu widmen.

Denn welchen Werth Aristoteles auf diese letztere legt, geht aus der ganzen, desshalb oft flach und nur äusserlich genannten Fassung seiner Poetik hervor. Seine tiefsten Gedanken über das weltumfassende Wesen der Tragödie müssen wir fast errathen, über den innern und äussern Bau derselben ist er fast verschwenderisch mit Belehrung. Allenthalben geht durch sie jedoch der eine Grundgedanke, der zugleich das tiefste Wesen seiner Aesthetik ausdrückt, dass die Schönheit im Masse, das rein Wohlgefällige in der Erkenntniss richtiger Verhältnisse liege. Wie er dies bei den drei ersten Theilen der Tragödie thut, Tanz, Musik und Sprache, deren Schönheit ja allein in der Erkenntniss ihrer richtigen Verhältnisse besteht, haben wir schon gesehen, das gleiche Gesetz beherrscht aber den Mythus, die Denkungsart und die Charaktere. Darum auch schliesst er von jenem mit gutem Bedacht das „Wundervolle“ aus, denn eben dies, wenn es nicht etwa bloss ein scheinbares, später sich auflösendes ist, hebt alle Verhältnissmässigkeit auf. Nicht jedes Vergnügen, setzt er bei, darf man von der Tragödie verlangen, sondern nur das ihr eigenthümliche. Dagegen muss schon der Mythus*), auch ohne dass man ihn sieht, so zusammengestellt sein, dass der, welcher den Hergang der Begebenheiten hört, ob des Geschehenen schaudert und Mitleid empfindet, wie es „Einem gehen muss, wenn er den Mythus des

*) Cap. XIV. *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γιγνόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων, ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον.*

Oedipus hört.“ Nur darf dieses nicht durch „Aeusserlichkeiten“ bewirkt werden, denn dies ist „unkünstlerisch“ und macht Aufwand. Bei den Charakteren aber hat man nach Cap. 15. auf 4 Punkte zu sehen*). Der eine und erste ist, dass „sie gut seien.“ Der zweite Punkt ist, das „Angemessene“, der dritte, dass sie „wohlgetroffen“ seien. Denn dies ist etwas Anderes, als den Charakter gut und angemessen zu dichten. Der vierte Punkt aber ist die „Consequenz.“ „Denn wenn Einer auch inconsequent ist, so muss doch der, welcher einen solchen Charakter darstellt, ihn als consequent in der Inconsequenz darstellen.“ In den Charakteren muss man aber ebenso, wie in der Zusammenstellung der Mythen „entweder das Nothwendige oder das Wahrscheinliche suchen, so dass eine bestimmte Person entweder nothwendiger oder wahrscheinlicher Weise auf eine bestimmte Weise spricht oder handelt und eine Begebenheit auf die andere mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit folgt.“ Wie aus den Charakteren die Gesinnungen, aus diesen aber die Reden und Handlungen, so muss sich endlich aus dem Mythus selbst und nicht „durch die Maschine“ die Lösung des Mythus ergeben. Die Maschine dagegen „muss man zu dem gebrauchen, was ausserhalb des Drama vorgeht, oder was vorher geschehen ist, was ein Mensch nicht wissen kann oder was nachher geschieht und einer Vorhersagung oder Ankündigung bedarf: denn den Göttern gestehen wir zu, dass sie Alles sehen.“ Aber auch dann, setzt er hinzu, darf nichts Undenkbares in den Begebenheiten sein. Wie ferner gute Maler die eigenthümliche Gestalt zwar ähnlich, aber doch schöner abbilden, so muss auch der Dichter, wenn er zornige, gleichgiltige und andere derartige Charaktere darstellt, ihnen eine edle Seite abgewinnen.

Die Mythen selbst, fährt das 17. Capitel fort, muss man so zusammenstellen, und durch die Rede bearbeiten, dass man sie soviel als möglich vor Augen stellt. Denn indem man so am klarsten sieht, als wäre man bei den Begebenheiten selbst, so

*) Cap. XV. *Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν, ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι, ὥσπερ εἴρηται. τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτος τὸ ἦθος ὑποτεθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.*

findet man das Schickliche und das Gegentheil kann am wenigsten verborgen bleiben. Auch die Bewegungen muss man, soviel möglich zu Hilfe nehmen. Denn die, welche in der Leidenschaft sind, sind von Natur selbst am natürlichsten; daher drückt der, in dessen Innerem es wirklich stürmt, stürmische Gemüthsbewegungen, der Zornige den Affekt des Zornes am wahrsten aus. Daher erfordert, setzt er naiv hinzu „die Dichtkunst glückliches Talent oder Raserei, denn die ersten schmiegen sich leicht an verschiedene Formen an, die andern sind in ecstatischer Aufregung.“

Die ganze Tragödie, lehrt hierauf Cap. 18., besteht aus Verknüpfung und Lösung. Die ausserhalb des Stückes liegenden und oft einige der innern Theile machen die Verknüpfung aus; das Uebrige ist die Lösung. Verknüpfung nennt Aristoteles Alles von Anfang an bis auf den Theil, welcher der letzte ist, von dem aus der Uebergang zum Unglück oder Glück geschieht, die Peripetie. Lösung ist das, was vom Anfang des Uebergangs bis zum Ende geschieht. Ihre innern Theile sind*): Eingang d. i. der ganze Theil der Tragödie vor dem Auftritt des Chors; Episode d. i. der ganze Theil der Tragödie zwischen ganzen Chorgesängen; Ausgang d. i. der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorgesang mehr folgt. Der vierte Theil ist der Chorgesang. Den Chor selbst will Aristoteles als „einen der Schauspieler und als einen Theil des Ganzen“ betrachtet wissen. Er soll, nicht nach des Euripides, sondern nach des Sophokles Vorgang mit in die Handlung gezogen werden. Ein Fehler ist es ihm, dessen ganze Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, dass jeder Theil Bezug auf's Ganze habe, wenn „die Zwischengesänge ebenso gut zum Mythos, als zu einer andern Tragödie passen“ oder „eingeschobene Gesänge,“ wie sie zuerst der Dichter Agathon eingeführt, gesungen werden. Denn „was ist wohl für ein Unterschied ob man eingeschobene Gesänge singt, oder eine Rede aus einem Stück einem Andern anpasst, oder eine ganze Episode?“

Nachdem er nun noch über den Ausdruck gehandelt und als dessen vornehmstes Gesetz das richtige Mass und die Wohlangemessenheit aufgestellt, wendet er sich im 23. Cap. zu der erzählenden

*) Cap. XII. *Μέρη μὲν οὖν τραγῳδίας τάδε ἐστί: πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν.*

Dichtkunst, die er wie oben in Allem, was Beschaffenheit des Stoffes und Einheit der Handlung betrifft, der Tragödie als ähnlich aufführt. Sie hat dieselben Arten wie diese, und ausser der Melopöie und dem äussern Apparat auch dieselben Theile, denn auch sie bedarf des „Glückswechsels und der Erkennung und der Leiden.“ „Gedanken und Ausdruck aber müssen schön sein.“ Dagegen unterscheidet sie sich von der Tragödie durch die Länge der Zusammenstellung und durch das Metrum. Ihre Grösse wird dadurch beschränkt, dass Anfang und Ende muss übersehen werden können. In Bezug auf die Zusammenstellung der Mythen hat sie den Vortheil, dass in ihr viele Theile auf einmal ausgeführt werden, während in der Tragödie nur der Theil, der auf der Scene und durch die Schauspieler aufgeführt wird, zur Darstellung kömmt. Durch die vielen Theile aber, wenn sie dem Ganzen angemessen sind, wird die Schönheit des Ganzen erhöht. Sie gewähren Abwechslung und verschiedenartige Episoden, während das Aehnliche schnell ermüdet. Das heroische Metrum aber hat sich durch die „Erfahrung“ am tauglichsten erwiesen; denn es hat die festeste Haltung und die meiste Majestät, während die jambische und tetrametische Versart bewegt, diese zum Tanz, jene zur Handlung geeigneter ist. Keiner aber hat eine lange Zusammenstellung in einem andern, als in dem heroischen Versmass gedichtet, sondern „die Natur selbst lehrt das ihr Angemessene ausscheiden.“ Homer verdient Lob, weil er am meisten dramatisch ist, am wenigsten selbst, sondern selbst als Epiker meist durch Andere spricht. Das Wunderbare geht eher in der Epopöe als in der Tragödie an, weil man, da in der Erzählung man nicht auf den Handelnden sieht, den Widerspruch weniger bemerkt. Nur muss man mehr das unmögliche Wahrscheinliche als das mögliche Unwahrscheinliche dazu wählen. Auch soll der Inhalt nicht aus widersprechenden Theilen bestehen, sondern so viel als möglich nichts Widersprechendes haben: findet sich solches, so muss es ausser der Erzählung liegen.

In Betreff der Vorwürfe und ihrer Lösung, aus wie vielen und aus was für Arten sie bestehen, gelten die Regeln des 26. Cap. Es gibt drei Arten der Darstellung, entweder wie die Dinge waren oder sind, oder wofür man sie ausgibt und ansieht, oder wie sie

sein sollen. Eine von diesen dreien muss jeder Nachahmer, also auch der Dichter, wie der Maler und Bildner wählen. Veränderungen des Ausdrucks gestatten wir dem Dichter, wie denn der Dichtkunst Vieles erlaubt ist, was der Politik nicht erlaubt ist. In der Dichtkunst selbst ist ein doppelter Fehler möglich, theils für sich, theils durch zufällige Gegenstände: versucht sie darzustellen, was unmöglich ist, so ist es ihr eigener Fehler, verstösst sie dagegen gegen die Regel irgend einer andern Kunst z. B. der Arzneikunst oder dichtet sie ein Pferd, das beide rechte Beine auswirft, so fehlt sie zwar, aber nicht als Dichtkunst. Der erste Fehler ist grösser als der letztere. Kein Fehler dagegen ist, wenn die Gegenstände zwar nicht nach der Wahrheit, aber doch so dargestellt werden, wie sie sein sollen. Im Allgemeinen muss man das Unmögliche entweder auf die Dichtung, oder auf das Idealische oder auf die herrschende Meinung zurückführen; denn für die Dichtung ist das glaubwürdige Unmögliche erwünschter als das unglaubliche Mögliche und es muss so sein, wie Zeuxis malte. Aufnahme eines Widersprechenden oder eines Schlechten ohne Noth verdient gerechten Tadel. Tadelnswerth überhaupt ist das Unmögliche, das Widersprechende, Schädliche, Entgegengesetzte und gegen die Richtigkeit der Kunst Verstossende, denn vor Allem muss gesagt werden, dass die Dinge, wie sie dargestellt werden, sein können, ehe man sagt, ob sie so sein sollen und ganz zuletzt erst, was die Dichtkunst am leichtesten als solche vernachlässigen kann, ob sie auch so sind und waren. Es gibt keinen grössern Fehler, als etwas Unwahrscheinliches, während etwas Unwirkliches zu dichten, dem Begriff des Dichtens nach keiner ist. Auch das Unmögliche ist der Dichtkunst nicht fremd, wenn sie es glaubhaft zu machen weiss und in diesem Fall einer unwahrscheinlichen Möglichkeit, ja Wirklichkeit vorzuziehen. Stärker lässt sich die banale Meinung von der blossen Naturwiederholung durch die Kunst nicht abweisen. Zwar soll eine vollkommene Dichtung auch gegen andere Künste so wenig als möglich verstossen, aber der Tadel, der sie um eines solchen Verstosses willen trifft, ist dann bei weitem geringer, als den sie für einen Fehler gegen die innere Wahrscheinlichkeit erfährt. Der blosse Naturalismus und das ängstliche Streben nach Naturwahrheit ist dem Aristoteles nicht das Höchste in der Kunst,

denn deren erster Fehler ist, wenn gedichtet wird, was ihr selbst unmöglich ist. Ist es aber möglich, so soll durchaus nirgends gefehlt sein.

Im 27. Capitel erörtert er die Frage, ob die Darstellung im Epos oder in der Tragödie die beste sei. Nicht ohne indirekte Anspielung auf Plato, der im 2. Buche der Republik beinahe dieselben Ausstellungen gegen die Tragödie vorbringt, führt er die Gründe an, aus welchen diese niedriger stehen soll. „Denn heisst es, es ist klar, dass die weniger überladene Darstellung besser, diejenige aber, welche Alles darstellt, die überladenere ist. Als ob man es ohne dies nicht verstände, machen sie (die Schauspieler) viele Bewegungen, wie die schlechten Flötenspieler sich drehen und wenden, wenn sie den Diskus darstellen sollen und den Chorführer herumzerren, wenn sie die Scylla blasen. Wie die frühern Schauspieler die späteren Affen nannten, weil sie zu übertrieben waren, so verhält sich überhaupt die ganze (tragische Darstellungs-) Kunst zur Epopöe. Diese ist für gute Zuschauer, welche der äussern Geberden nicht bedürfen, die Tragödie für schlechte *)." Gerade so bezeichnet Plato die Tragödie als eine Sache für Knaben und ihre Aufseher, also Sclaven und den grossen Haufen. Wie nun dieser ganze Einwurf eigentlich nur die Darstellung der Tragödie, nicht diese selbst als Dichtungsform trifft, so widerlegt ihn auch Aristoteles nur aus diesem Gesichtspunkte. „Fürs erste, sagt er, trifft die Anklage nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielerkunst. Denn auch beim rhapsodischen Vortrag (der Epopöe) kann man es mit den Zeichen übertreiben, wie Sosistratus that und durch Zwischengesänge, wie es Mnasitheus der Opuntier machte. Sodann ist auch nicht alle, sondern nur

*) Cap. 27. 2. *εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιάτη δὲ ἡ πρὸς βελτιους θεατάς ἐστι. δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική. ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων, ἂν μὴ αὐτοῖς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται. οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταί, κυλιόμενοι, ἂν Δίσκον δεῇ μιμεῖσθαι. καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότεροι τοὺς τοιούτους ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς. ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸσ αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιΐαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς, ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι, οἱ οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων. τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους.*

die schlechte, übertriebene Bewegung und der Tanz nur bei jenen zu verwerfen, welche unfreie Weiber (buhlerische Tänzerinnen, denen also nicht die rhythmische Schönheit, sondern die Verführung die Hauptsache ist), nachahmen. Ferner macht die Tragödie wie die Epopöe auch ohne Bewegung ihre Wirkung, denn ihr eigentliches Wesen tritt durchs Lesen hervor*). Ferner hat die Tragödie Alles wie die Epopöe, denn sie kann auch das (heroische) Metrum gebrauchen; aber überdies hat ein nicht geringer Theil derselben Musik und äussere Darstellung, wodurch das Vergnügen am lebhaftesten wird, ferner hat sie die Lebhaftigkeit sowohl beim Leser, als bei der Aufführung voraus. Weil endlich alles Gedrängte angenehmer ist, als das, was längere Zeit voraussetzt, so hat sie auch noch den Vortheil, dass sie das Ziel ihrer Darstellung in kürzerer Zeit erreicht. Ferner hat jedes Epos weniger Einheit, denn jedes solche gibt mehrere Tragödien. Aus Allem diesem ist es offenbar, dass die Tragödie vorzüglicher ist, indem sie das Ziel der Epopöe mehr erreicht**)."

Damit schliesst die Poetik, indem sie weder die Comödie noch die Dithyrambendichtung, die nach Cap. 1. auch in derselben eine Besprechung hätten finden sollen, weiter behandelt, in einer Weise, welche die Annahme, dass die Theorie dieser Beiden wenn

*) Bekanntlich hat Göthe in Bezug auf Shakespeare denselben Ausspruch gethan. Vergleiche des Verf. Vorles. über das Trag. u. die Tragödie Vorl. V.

**) Cap. 27. 6. πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία, ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς. ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος. καὶ διᾴδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ᾽ ὄρχησις. ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥςπερ ἡ ἐποποιΐα. διὰ γὰρ τοῦ ἀναγιγνώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν. ἔπειτα δὲ ὅτι πάντ᾽ ἔχει, ὅσαπερ ἡ ἐποποιΐα. καὶ γὰρ τῳ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει, δι᾽ ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ, ἀναγνώσει, καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς. μιμήσεως εἶναι. τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ. ἔτι ἧττον μία ὁποιαοῦν μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν. σημεῖον δέ. ἐκ γὰρ ὁποιαςοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίγνονται. εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσι, φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη, μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιΐα;.

nicht vorhanden, doch wenigstens beabsichtigt war, keineswegs ausschliesst. Ueber die Komödie enthalten zerstreute Stellen einige Andeutungen, deren vorzüglichste am Schlusse des 2. und im 5. Capitel vorkommen. Nach jener stellt die Comödie die Menschen schlechter, die Tragödie dagegen besser dar, als sie in der Wirklichkeit sich finden; nach dieser ist die Comödie Darstellung des Schlechtern, jedoch nicht in seiner ganzen Verwerflichkeit, sondern des Unedlen (*αἰσχροῦ*), wovon das Lächerliche (*γελοῖον*) ein Theil ist. Sie entstand zuerst aus Schmähgedichten im jambischen Versmass, der (von Aristoteles dem Homer zugeschriebene) Margites stellte zuerst eine Gestalt der Comödie dar, indem er kein Schmähgedicht war, sondern in ihm das Lächerliche dramatisch dargestellt wurde. Während daher das Verwerfliche Eigenthum der satyrischen Dichtung blieb, schränkte sich die Comödie auf das Genannte ein. Dass sie gleichfalls, wie die Tragödie einen Chor, Masken, Prologe besass, sieht man aus demselben Capitel der Poetik und überhaupt findet auf sie Alles Anwendung, was von der dramatischen Form überhaupt gilt. Dass auch in ihr ein Glückswechsel stattfand, sieht man aus Cap. 13.; nur dass er nicht vom Glück zum Unglück, sondern umgekehrt vom Unglück zum Glück statt hat. Denn die von Aristoteles dort angeführte „zweite Zusammenstellung" (der Mythen), welche von Einigen die erste genannt werde, d. i. diejenige, welche eine doppelte Zusammenstellung habe, wie die Odyssee, wo sich das Loos der Guten und Schlechten am Ende in das Gegentheil verwandle, diese scheine zwar wegen der Schwäche des Theaterpublikums die erste zu sein, denn die Dichter richten sich gern nach den Wünschen der Zuschauer. In Wahrheit aber sei dies nicht das Vergnügen, das man von der Tragödie suchen soll, sondern mehr das der Comödie verwandte. Denn hier gehen die, welche im Mythus die grössten Feinde sind, wie Orestes und Aegisthus am Ende als Freunde auseinander und keiner fällt durch die Hand des Andern.

Die Hauptsache bleibt daher die Bestimmung des Unedlen, wovon das Lächerliche ein Theil ist. Denn jenes, nicht dieses macht das Charakteristische der Comödie aus, so dass eine komische Darstellung deshalb eben noch nicht, oder wenigstens nicht ganz lächerlich zu sein braucht. Dieses selbst aber bezeichnet

Aristoteles als einen Fehler und Mangel, der weder Schmerz erregt, noch Verderben herbeiführt z. B. gleich die lächerliche Maske sei etwas Hässliches und Verzerrtes, ohne weh zu thun. Das ganz Verwerfliche aber, Bösewichter und Laster könnte nie lächerlich sein, denn es würde das sittliche Gefühl verletzen (φθαρτικόν) und bei dem Zuschauer Widerwillen (ὀδύνη) statt Wohlbehagen hervorrufen.

Dass jene Erklärung des Lächerlichen mit der platonischen im Philebos nahe verwandt*) ist, zeigt sich auf den ersten Blick. Denn die Unwissenheit, die bei Jemand, der sich für reicher, schöner oder klüger hält, als er wirklich ist, rücksichtlich seines Zustandes stattfindet und sobald sie Andern unschädlich d. i. ohnmächtig sich für das Verlachen zu rächen, lächerlich, wenn dagegen gewaltig und furchtbar, hassenswerth erscheint**), ist doch wohl ein Fehler und Mangel an diesem und dazu als unschädlicher einer, der weder Schmerz erregt, noch Verderben bringt. Nur dass Plato, indem er als Beispiel des Lächerlichen eine unschädliche Unwissenheit wählt, dazu dass diese lächerlich erscheine, ein Besserwissen von Seite des Lachenden fordert, während Aristoteles ganz allgemein jeden schädlichen Fehler oder Mangel als lächerlich betrachtet, der, welcher denselben an sich hat, möge davon ein Bewusstsein haben oder nicht. Der Schönheits- oder Weisheitsnarr des Plato weiss nichts von seiner Unwissenheit und ist daher nur ein Narr für Andere; die Definition des Aristoteles lässt zu, dass er zugleich ein Narr für sich sei und sich selbst lächerlich erscheine. Plato's Definition begreift daher nur eine objektive, die des Aristoteles zugleich eine subjektive Komik in sich, auf welchen Unterschied zuerst Jean Paul***) und nach ihm Ruge†) aufmerksam gemacht hat. Zugleich hat aber Jean Paul mit Recht bemerkt, dass nicht jene unschädliche Unwissenheit, weder die der Thiere, noch die der Wahnsinnigen komisch ist, sondern die beiden letztern es erst werden, wenn wir vergessen, dass es

*) Auch Müller a. a. O., S. 107 findet sie in der platonischen „beinahe schon ganz enthalten."

**) III. S. 723. Platons Werke.

***) Vorsch. d. Aesth. I. S. 151.

†) Neue Vorsch. d. Aesth. S. 57.

Kinder und Wahnsinnige sind und ihnen dieselbe Einsicht von der Sache leihen, die wir selbst haben*), wobei wir aber Gefahr laufen durch dieses Leihen selbst lächerlich zu werden, indem wir in diesem Augenblicke selbst zwar unschädlicher aber ungereimter Weise ihnen etwas leihen, was sie als Thiere und Wahnsinnige nicht besitzen können.

Welche Anwendung Aristoteles in der Theorie der Comödie von diesen Begriff des Lächerlichen gemacht, ob er wie bei der Tragödie der nachahmenden Darstellung einer Furcht und Mitleid, so in der Comödie der nachahmenden Darstellung einer das Gefühl des Lächerlichen erregenden Handlung sich zu bedienen würde vorgeschrieben haben, um wie durch die Tragödie die Leidenschaften der Furcht und des Mitleids, so durch das Lustspiel den Affekt des Lachens zu reinigen, darüber lassen sich nach der in der Poetik durchgeführten Parallele des Tragischen und Komischen nur gewagte Schlüsse machen. Wenn unsere obige Anknüpfung der Aristotelischen Reinigung in der Tragödie an die Classifikation der Gefühle im Platonischen Philebos Anspruch auf Wahrscheinlichkeit haben sollte, so liesse sich für die Comödie ein Aehnliches aus gleicher Quelle vermuthen. Auch das Komische wird als ein gemischtes Gefühl an jenem Ort von Plato ausdrücklich angeführt und desshalb geringgeschätzt, wie das des Tragischen. Vermag nun dieses durch dramatische Kunst gereinigt und durch Erhebung zur Kenntniss entmischt zu werden, so liesse sich vielleicht nicht ohne Grund erwarten, dass durch die Comödie ein Aehnliches mit dem Komischen hätte geschehen sollen. Wenn nämlich die Furcht und Mitleid erregende Handlung in der Tragödie dadurch zur Reinigung dieser Gefühle beiträgt, dass eine Verhältnissmässigkeit zwischen der Beschaffenheit der leidenden Person und ihrem Schicksal zur Anschauung kömmt, so müsste eine ähnliche Verhältnissmässigkeit in der Comödie zur Anschauung gebracht, zur Reinigung des Gefühls des Komischen beitragen. Nach der Aeusserung der Poetik aber unterscheiden sich Tragödie und Comödie, die beide den Glückswechsel ihrer Personen gemein haben, dadurch, dass er in jener vom Glück der leidenden Person

*) Ebend. S. 134.

zum Unglück, in dieser dagegen vom Unglück derselben zum Glück stattfindet. Wenn dort daher die zur Anschauung zu bringende Verhältnissmässigkeit zwischen Qualität und Lage darin besteht, dass diese sich verschlechtert, hier darin, dass sie sich verbessert, so muss wie dort ein grosser Fehler das Unglück herbeiführt, hier das durch einen „weder Schmerz erregenden, noch Verderben bringenden Fehler“ herbeigeführte Unglück aufhören, hier wie dort aber ein gestörtes Verhältniss zwischen Qualität und Lage sich wieder ins Gleichgewicht setzen. Wäre dieses Verhältniss durch einen grossen Fehler herbeigeführt, selbst gross d. i. Schmerz erregend und Verderben bringend, so würden wir weinen, da es aber weder Schmerz erregend, noch Verderben bringend, also weder Furcht, noch Mitleid erregend ist, so lachen wir bloss; finden uns aber doch erst dann befriedigt und gereinigt wenn auch dies kleine Missverhältniss verschwunden ist und Alles mit dem Glücke der betheiligten Personen endet.

Die „Entmischung des Komischen“ fände dabei aber auf folgende Art statt. Der Anblick des Fehlers des Andern erregt Missgunst in uns, welche Plato ein schmerzliches Gefühl nennt, aber zugleich Lachen, weil dieser Fehler unschädlich ist, je mehr aber dadurch die Unschädlichkeit dieses Fehlers uns zum Bewusstsein kömmt, desto mehr contrastirt damit der Schaden, den er dadurch an seiner Lage selbst leidet, der Wunsch, diesen Schaden für ihn, der so ungerechter ist je unschädlicher uns sein Fehler erscheint, von ihm entfernt zu sehen, wächst beständig und wird in dem Augenblicke, als sich das richtige Verhältniss zwischen seiner wahren Beschaffenheit und seiner Lage herstellt, zu einem reinen Gefühl des Wohlgefallens an diesem selbst. Die Forderung dass die komische Person weder lasterhaft, noch ein Bösewicht, dass sie eigentlich ganz das sein müsse, was man einen „guten leichtsinnigen Menschen“ nennt, erscheint dabei in ihrem vollen Lichte. Das Komische entwaffnet uns durch seine Ungefährlichkeit, befriedigt unsere Selbstgefälligkeit durch unser Besserwissen und weckt unser Gerechtigkeitsgefühl durch das Missverhältniss zwischen der Kleinheit des Fehlers und der Verwicklung der Lage. Je unschädlicher der Fehler, desto kleiner erscheint er, desto grösser das Missverhältniss, desto grösser der Wunsch

nach endlicher Ausgleichung, desto grösser die Befriedigung, wenn diese erfolgt. Darum liegt es im Interesse des komischen Dichters uns die komische Person so harmlos und unwissend „schlechter als sie in der Wirklichkeit gefunden wird“ hinzustellen. Je schwächer, desto komischer, so wie umgekehrt in der Tragödie desto tragischer der Ausgang, je grösser d. i. stärker die leidenden Personen. Das „besser und schlechter als die Wirklichkeit“ drückt daher, wie auch schon Andere (z. B. Walz) bemerkt haben, keineswegs einen moralischen Gegensatz, sondern bloss einen Gegensatz der Grösse und Stärke aus. Wäre das Erstere, so müsste uns gerade die Comödie lasterhaftere, die Tragödie dagegen tugendhaftere Personen, als sie in der Wirklichkeit vorhanden sind, darstellen, während doch eher das Gegentheil stattfindet, Aristoteles andererseits aber nachdrücklich einschärft, weder zu tugendhafte noch zu lasterhafte Personen, sondern ein „Nicht zuviel und nicht zu wenig,“ ein Mittelmass von Tugend und Laster tauge am Besten zum tragischen (wie zum komischen) Helden. Tugendhaft genug, um ihn bemitleiden zu können, nicht lasterhaft genug, um ihn verabscheuen zu müssen, muss der tragische Held uns erscheinen. Der Komische fehlerhaft genug, um ihn übersehen, unschädlich genug, um ihn nicht fürchten zu müssen. Zu dieser letzteren taugen schwächere Charaktere, als sie in der Wirklichkeit vorzukommen pflegen am besten, wie zu jener stärkere. In der Wirklichkeit hält uns die Furcht vor einer Menge von Charakteren, die wir übersehen, zurück, sie lächerlich zu finden, in der Comödie gibt uns, wenn kein anderes, schon das Bewusstsein, dass ihre bloss nachgeahmte Gegenwart uns nicht schaden kann, den Muth dazu. Die Athener, die den Kleon so sehr fürchteten, dass kein Schauspieler dessen Maske tragen mochte, lachten herzlich, als Aristophanes ihn auf der Bühne darstellte. Fürsten, Feldherrn, Minister, reiche und angesehene Personen, deren Rang in der Wirklichkeit auch dem Klügern den Mund verschliesst, verspotten wir in dem uns unschädlichen Bilde der Comödie ohne Scheu. Die schädliche Wirklichkeit macht uns in der unschädlichen Nachahmung innerlich und äusserlich frei; unser in der Wirklichkeit zurückgehaltenes und gepresstes ästhetisches Urtheil ergeht sich im komischen Bilde ohne Hinderniss und auf dieser

Ungebundenheit der Beurtheilung beruht ein grosser Theil des Vergnügens, das wir und das namentlich der grosse Haufe, der, weil er am meisten und die Meisten zu fürchten hat, am seltensten zum freien Gebrauch seiner Beurtheilungsfähigkeit gelangt, an komischen Darstellungen findet. Vielleicht hat eben diese Eigenschaft des Komischen den Vater der Poetik auch mit dazu bewogen, das Lächerliche als einen Theil des Unedlen zu bezeichnen. Diese Freiheit des Urtheils um der Unschädlichkeit der Folgen willen, die Aristoteles wohl an der alten Comödie zunächst vor Augen haben möchte, hat in der That etwas Unedles, weil Feiges an sich. Das Volk, das den Kleon im Bilde verspottete, in der Wirklichkeit aber ihm nicht zu widersprechen wagte, handelte hier offenbar auf keine edle Weise.

Mit Plato und Aristoteles sind die originalen ästhetischen Ansichten des Alterthums erschöpft*). Was sich bei Andern gelegentlich, wie z. B. bei Cicero, Horaz und Quintilian findet, lehnt sich in seinen allgemeinen Bestimmungen bald an die Ansicht des Einen, bald an die des Andern, bald an die Beiden verschmolzen an, wie die oben citirte Stelle Ciceros beweist, wo es nicht wie bei den Beiden Letztgenannten nur den Charakter einer technischen Anweisung trägt, die als solche aus dem Bereich der Geschichte der Philosophie des Schönen wol ausgeschlossen werden darf**). Mehr Einfluss hat aber die gemeinschaftliche Grundanschauung, dass das Schöne im Masse zu suchen sei, auf die Künstler gewonnen und die wenigen Andeutungen ästhetischer Reflexionen, die sich bei Solchen finden, drehen sich alle um diesen Gedanken. Pythagoras hatte das Wesen der Dinge für Zahlen erklärt d. i. für das jedem Dinge eigenthümliche charakteristische Mass; Plato setzte die mathematische Form, Gestalt, Grösse als Verbindungsglied zwischen der übersinnlichen und sinnlichen Welt fest, Aristoteles bestimmte das Wesen der Schönheit als das quantitative Nicht zu viel, nicht zu wenig. Schon vorausgegangen aber war

*) So urtheilen auch Müller II. S. 176. u. Ulrici: Gesch. d. hell. Dichtkunst. §. 99.

**) Ueber Cicero's Aesthetik, siehe: Lotheisen: Ciceros Grundsätze und Beurtheilung des Schönen. Brieg, 1825.

ihnen der Doryphoros*) des Polyklet**), dessen wohlproportionirte Gestalt als ewiger Canon das Schönheitsmass einer, der

*) Nach einer Stelle des Plinius, die „freilich nicht völlig unzweideutig" lautet, haben Thiersch und nach ihm Brunn, neben diesem Doryphorus noch einen andern „Kanon" annehmen zu müssen geglaubt, während nach Cicero (Brut. 86) Lysippus denselben ausdrücklich seinen „Lehrmeister" nennt. Das Letztere scheint wohl entscheidend, da er sonst wohl den „Kanon" genannt haben würde.

**) Ueber den Kanon das Polyklet vergleiche Brunn Geschichte der griech. Künstler. I. S. 219.

Als der Erste, von dem wir wissen, versuchte Polyklet die Regeln der Kunst nicht nur als Künstler in einem Kunstwerke, sondern auch theoretisch in einer eigenen Schrift, dem Kanon niederzulegen. An jenem und in dieser waren alle Symmetrien des Körpers dargelegt, d. h. „des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellbogen, des Ellbogens zum Arm nnd so jedes Theils zum andern" (Chrysippus bei Galen π. τῶν κ. Ἱππ. κ. πλ V. 3). Ihm allein war es gelungen, nach den Worten des Plinius (34, 55), die Kunst selbst in einem Kunstwerke darzustellen (solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur).

Zur nähern Bestimmung des Wesens dieses Kanons benützt Brunn eine Stelle Lucians (de salt. 75), in welcher er zeigen will, wie ein Tänzer körperlich beschaffen sein müsse. Er geht dabei von dem Kanon des Polyklet aus: er soll nicht zu hoch und nicht übermässig lang, aber auch nicht klein und zwerghaft, sondern streng ebenmässig sein (ἔμμετρος ἀκριβῶς), nicht zu fleischig, denn das wäre ungehörig, aber auch nicht übermässig mager, denn das würde ihm ein skelett- oder todtenartiges Ansehen geben. Damit verbindet Brunn eine Bemerkung Galens (π. κρασ. I. 9), worin er das richtige Verhältniss der Theile zu einander, worauf es in dem Kanon des Polyklet abgesehen sei, als τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει bezeichnet, als dasjenige Mass, welches je bei einem bestimmten Geschlecht, einem Menschen, einem Pferde, einem Stiere u. s. w. zwischen den zwei Extremen jedesmal die rechte Mitte halte. Da nun unter den Werken des Polyklet die Jünglingsgestalten in wenig bewegter Haltung, der Diadumenos und Doryphoros die vornehmste Rolle einnehmen, auch nach Quintilians Versicherung Polyklet über das mittlere Alter und glatte Wangen hinaus nichts gemacht habe, so zieht Brunn den Schluss, dass Polyklets Streben gewesen sei, absolute ganz allgemein giltige Regeln über die Proportionen des menschlichen Körpers in seinem mittlern Durchschnitt nach Grösse, Alter u. s. w. aufzustellen. Sein Kanon, es sei nun der Doryphoros selbst oder ein besonderes Kunstwerk, wie Thiersch und nach ihm Brunn infolge einer neuen Inter-

Menschengestalt, für alle Zeiten feststellen sollte. Ob diese Ausführung des Künstlers durch den Gedanken eines jener Philosophen angeregt, ob umgekehrt der marmorne Schönheitskanon auf die Definition des Denkers Einfluss genommen, wer wird es zu entscheiden wagen? Offenbar ist nur, dass hier wie dort derselbe Grundgedanke gewaltet hat. Der Schönheitskanon stellt die nichtsinnliche, weil nur im Masse bestehende Form des Uebersinnlichen, der Idee des Menschen, am Sinnlichen dar, wodurch dieses zum Schönen wird. Das Abbild und das Urbild haben eines mit einander gemein, die nichtsinnlichen Masse und unterscheiden sich nur dem dort übersinnlichen, hier sinnlichen, dort seienden, hier nicht seienden (irdischen) Stoffe nach von einander. Kanon der Schönheit ist dies irdische Bild, weil es die Masse seines Urbildes nicht verkümmert, verstümmelt, entstellt, wie die wirkliche einzelne Menschengestalt, sondern ganz und vollkommen darstellt; es drückt aus, was jedes einzelne Abbild in Bezug auf das Urbild sein sollte, und nicht ist, weil dort und da der widerstrebende Stoff ihm ein Hinderniss in den Weg legt. Der Doryphoros des Polyklet ist der Mensch in seiner Reinheit gedacht, das abstrakte Gattungsbild, der sinnlich vollkommene Widerschein der übersinnlich vollkommenen Idee. Man könnte versucht werden, ihn als eine künstlerische Widerlegung der platonischen Herabsetzung der Kunst vom platonischen Gesichtspunkte zu betrachten. Wie die platonische Idee ist er ein Gattungsbild, ein sinnliches Abbild des Mustermenschen, aber eines, das sein Urbild soweit erreicht, als

---

punktation der bekannten Stelle des Plinius annehmen, gewesen, war folglich ein Gattungsbild und musste, insofern es Normalproportionen aufstellte, nothwendig dem Ausdruck der Individualität Abbruch thun, wie denn, dass Polyklet selbst nicht frei von Einseitigkeit gewesen, schon aus jenem Urtheil Quintilians, und noch mehr aus einem andern des Varro bei Plinius (34, 58), das Brunn anführt und auslegt, hervorgeht. Dieser nennt seine Statuen im Gegensatz gegen die des Lysippus »vierschrötig« quadrata, welches nach Cels. II. 1. so viel bedeutet, als: neque gracile, neque obesum, compactis formis membrisque; was Galen und Lucian von Polyklets Staturen rühmen; während Lysippus eine neue Proportionslehre aufgestellt habe: nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando; nämlich: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur.

ein Abbild es eben erreichen kann, nicht eines, das sogar noch hinter der einzelnen Wiederholung der Gattung in den Exemplaren der Menschheit zurückbleibt. Während die Natur nur Einzelne, nicht den Menschen, gibt der Doryphoros diesen wieder. Wie die Idee, so ist der Schönheitskanon ohne Individualität, ohne Besonderung, die über das Wesen der Gattung hinausgeht; nichts als Mensch ist er der ganze Mensch.

Dass die griechischen Künstler der ältern Zeit nach einem solchen Gattungsideale gestrebt haben und dazu besonders durch die ägyptischen, streng allgemein gehaltenen Götterbilder angeregt worden sind, ist bekannt. Charakteristisch ist es daher dass zu den Zeiten des Künstlers, der zuerst idealisirte Portraitbildung*) in die Kunst einführte, des Lysippus, auch in der Aesthetik das Ideal nicht mehr ein Gattungs- sondern ein Individuumsideal ist. Lysippus ist der aristotelische, wie Polyklet der platonische Plastiker. Dieser bildet was nirgend ist, aber überall dasselbe sein sollte, Jener was ist, aber wie es, von jedem Andern verschieden, sein sollte. Polyklet setzt das Ideal möglichst entindividualisirt, Lysippus möglichst individualisirt; jener der Idee der Gattung, dieser der des Einzelnen entsprechend. Beide idealisiren, aber der Eine, indem er die Natur auf die Idee zurück, der Andere, indem er sie auf diese hinausführt. Polyklet beschneidet den Reichthum des Einzelnen um der Armuth der Gattung, Lysippus bereichert das Einzelne, um des Reichthums des ursprünglich angelegten Individuums willen. Jener gibt weniger, dieser mehr als die Natur, und durfte daher von sich auch im Gegensatze gegen jene nackten Nachahmer der Natur mit Recht aussprechen: von den frühern Künstlern wären die Menschen gebildet worden, quales essent, a se, quales esse viderentur oder nach Otfr. Müllers Erklärung **) quales esse decet; Jener das Skelett, dieser das (idealische) Portrait des Einzelnen.

*) Vergleiche über diese ideale Portraitkunst Lysipps Brunn a. a. O. S. 379 Den Anstoss gab Eupompos, der dem Lysippus antwortete: nicht ein Künstler sondern die Natur selbst müsse nachgeahmt werden. Plin. hist. nat. XXXIV. 19. 6.

**) Wiener Jahrb. XXXIX S. 140. Vergleiche gegen diese Erklärung Brunn Gesch. der griech. K. I. S. 376.

Wie auf die Aesthetik, üben Monismus und Individualismus durch dieselbe auch Einfluss auf die ausübende Kunst. Wer das wahre Sein als Realist nur in der Gattung, in den Individuen dagegen nur nichtige Schemen sieht, wird auch das Kunstideal statt auf das Flüchtige, auf das Bleibende, auf die Gattung zurückführen, wer dagegen ein Nominalist im echten Sinn des Wortes als wahrhaft seiend nur die Individuen anerkennt, den Triumph der Kunst in der vollendeten Ausführung des vollkommenen Individuums finden. Wie Jener zu den leeren Allgemeinformen der sogenannten akademischen Kunst, wird dieser Gefahr laufen, sich zu dem platten Naturalismus zu verirren. Stets aber wird dieser weniger irren, als der Andere, weil er in jedem Individuum die Gattung, die Gattung jedoch nimmermehr ein Individuum in sich findet. Wie der Individualist der höchsten Aufgabe der Metaphysik, die Einheit in der Vielheit nachzuweisen, näher steht als der Monist, weil zum Vielen leicht das Eine, im Einen nimmermehr die Vielheit zu finden ist, so steht der Naturalist der höchsten Aufgabe der Kunst die Gattung mit dem Individuum zu verschmelzen, ohne dieses in jener aufgehen zu lassen, näher als der akademische Idealist, der das Individuum nicht als mustergiltig anerkennt. In der Geschichte der Kunst steht der strenge Styl auf jener, der ausgeartete Modellstyl auf dem Extreme dieser Seite. Die Aeginäten dort, hier Laokoon und der sterbende Fechter; Polykletdort, hier Lysippus und die Künstler von Rhodus mit Pergamus. Der göttliche Phidias ist der Triumph der Harmonie beider Gegensätze *).

---

*) So auch Brunn a. a. O. S. 200 der sich dabei auf E. Müller a. a. O. I. S. 2. beruft.

Drittes Kapitel.

Plotin.

Die Wiedergeburt welche die platonische Philosophie in der neuplatonischen erfuhr, erstreckte sich auch auf ihre ästhetischen Begriffe. Nachdem sie sich lang zuerst in der älteren Akademie in den ursprünglichen Formen fortgeerbt, in der neuern an dem allgemeinen Skepticismus, der das Reich der Ideen zwar nicht, aber dessen Zugänglichkeit und Erkennbarkeit für das Denken bestritt, theilgenommen hatten, fanden auch sie mit dem ganzen platonischen System in der Schule zu Alexandria durch Plotinos eine neue, für das ganze Mittelalter gesetzgebende, die Stelle des echten Platonismus vertretende Form.

Durch ein eigenthümliches Schicksal war der zu wesentlichen Theilen der Bekanntschaft seines Urhebers mit der Weisheit des Orients verdankte Platonismus wieder in das Morgenland zurückgelangt. Zu wundern ist es daher nicht, wenn gerade die am meisten orientalischen Bestandtheile desselben dessen vorzügliche Aufmerksamkeit und die Lösung der darin enthaltenen Fragen eine noch mehr orientalische Färbung erhielten. Die im Phaidros so lebhalt ausgesprochene Anschauung einer übersinnlichen Geisterwelt und deren Verhältniss zum Erdball war aus orientalischen, vorzugsweise ägyptischen Quellen geflossen. Das überhimmlische All, in welchem das himmlische, vom Fixsterngewölbe begränzt und umschlossen wie das Weltei in Amuns Schoosse ruht, verkündigt der Phaidros als die heilige Wohnstätte der ewigen Musterbilder, deren schwaches Abbild und Nachbild die flüchtige Welt des Sichtbaren an sich trägt. Orientalisch ist die Mythe der „geflügelten“ Seelen, welche Zeus dem Beweger des Fixsternhimmels (dem Kneph Phanes der Aegyptier) auf seinem Herumschwunge um die Axe des

Welteis folgen, bald höher sich hebend, bald tiefer sinkend, bald nur mit dem Haupte, bald gar nicht über die Oberfläche der Fixsternkugel in das Reich der Ideen emportauchend. Aus den Tempeln von Theben stammt endlich auch die uralte Tradition von der Präexistenz und der Wanderung der „ursprünglich ganz beschwingten“ Seelen durch wechselnde irdische Leiber, ihrer einstigen Reinheit und ihrer Verunreinigung durch Verbindung mit dem Irdischen, ihres Gerichts nach dem Tode und ihrer Läuterung im Leben. Eine Philosophie, die so ausgesprochen orientalisch-mystische Elemente enthielt, konnte nicht anders, als der orientalischen Phantasie auf's Entschiedenste zusagen. Gerade das am meisten Unhellenische Platos reizte die unhellenischen Hellenen des Orients vor Allem. Daher verschwinden die rein abstrakten und streng wissenschaftlichen Forschungen Platos im Platonismus des Orients fast gänzlich, während seine bildlichen und phantastisch-mytischen Elemente den breitesten Raum einnehmen. Sein Versuch orientalische Mystik in wissenschaftliche Forschung zu übersetzen, endigt mit der Rückübersetzung des logisch strengen Gedankens in hochpoetische Bilder.

Das Verhältniss zwischen dem Bleibenden und Vergänglichen war es, welches Plato zuerst veranlasste, Hilfe bei der orientalischen Anschauungsweise zu suchen. Die Verwunderung Vorstellungen in der Seele anzutreffen, welche Vieles in Eins zusammenfassten und desshalb nicht aus den Sinnen, welche nur das Viele zu geben vermögen, stammen können, bewog Plato der Seele ein eigenthümliches Denkvermögen und einen angebornen Besitz gewisser aus ihr selbst stammenden Erkenntnisse zuzugestehen. Was sie nicht von Aussen hat, hat sich von sich selbst; wie das von Aussen Empfangene dem Vielen und damit dem Irdischen, so ist das ihr Eigenthümliche dem Einen, Bleibenden, jenes dem Sinnlichen, dieses als nicht aus den Sinnen stammend dem Uebersinnlichen verwandt. Der entstehenden Frage, woher dieser, der Seele eigenthümliche Besitz von Erkenntnissen stamme, bot der Morgenländische Glaube an die Präexistenz und Einkerkerung der Seelen im irdischen Leibe zur Strafe ihres Falles eine willkommene Stütze. Aus einem himmlischen vollkommenen Dasein, in welchem die Seele ohne irdische Fessel des Gebrauchs ihrer eigen-

thümlichen Kraft ungehindert genoss, hat sie einen Rest des Erworbenen in die Gefangenschaft herabgebracht, in welcher hier der beengende, die „Schwingen“ des Geistes lähmende irdische Leib sie hält. Nur allmälig erwacht die Erinnerung daran, und damit die Sehnsucht nach der Widererlangung einstmaliger Seligkeit. In den Banden des Körpers regen sich die gebrochenen Schwingen, um allmälig wachsend die erstarkende Seele nach den Ursitzen ihres Lebens emporzutragen.

Der zwiefachen Art der Erkenntniss entsprach die orientalisch-astronomische Vorstellung der zwiefachen Welt, jener unter, und jener über dem Fixsterngewölbe. Dorthin in das Reich der sinnlichen, dem irdischen Leibe mit der Seele zusammen angehörigen Erkenntniss, versetzte Plato die Abbilder, dahin in das Reich der überweltlichen, der Seele allein, ihrer ursprünglichen Natur und Bestimmung eigenen, das Reich der Ideen, der Musterbilder. Ueber dem Fixsternhimmel ist, was unter demselben nur erscheint; dort allein sichtbar dem geistigen, hier dem sinnlichen Auge. Wie dieses mit jenem nichts, so hat die Welt unter den Fixsternen nichts mit jener über den Fixsternen gemein. Mit dem geistigen schauen die Götter, mit dem sinnlichen Auge die Thiere. Nur der Mensch, das Doppelwesen, das aus jener stammt und zu dieser herabgesunken ist, schaut mit einem geistigen Auge nach Oben, indem sein zweites sinnliches nach unten gerichtet ist, getrennt, unvereinbar, wenn im Unten das Oben sich nicht wiederholt.

Diese bildlichen, der bequemen Vorstellungsweise des Orients entnommenen Ausdrücke, in denen Plato abstrakte, metaphysische Gedanken zu verbergen sucht, nahmen die an phantastische Vorstellungsweise gewöhnten Neuplatoniker ohne Anstand wörtlich. Längst waren in den Priesterstaaten Aegyptens und Nubiens jene Ausdrücke üblich, das nackte Gedankenskelett der hellenischen Philosophie, das ihnen Plato einzubauen versuchte, passte nicht zu der Himmel und Erde überfliegenden Einbildungskraft der Orientalen. Was Plato nur als ein Bild gesucht, das Eine, bleibende Wesen der musterbildlichen Gattung auszudrücken, galt ihnen ohne Weiteres für eine reale Thatsache; das überhimmlische Reich, das ihm als Bild reiner Gedankenerkenntniss galt, ward ihrer üppig blühenden Schwärmerei zu einer jenseits des Fixsterngewölbes

wirklich existirenden Welt. Sie zweifelten keinen Augenblick, dass der Leib wirklich ein Kerker, die Existenz darin wirklich eine Gefängnissstrafe für den ursprünglich fessellos im Weltall schwebenden Dämon sei, und was Plato nur gebraucht hatte, um zwei gänzlich verschiedene Erkenntnissweisen, die des reinen Denkens und die der Sinne zu versinnlichen, galt in ihren Augen für ein historisches Faktum.

In diesem Geiste verfuhren sie, um die Lücke auszufüllen, welche wie bei der Darstellung der platonischen Lehre schon angedeutet, in dieser zwischen der Ideen- und Erscheinungswelt ohne Brücke geblieben war. Wir sahen, wie Plato zwischen die sinnliche und die Erkenntniss durch reines Denken, die beide nichts mit einander gemein haben, eine dritte einschob, die mit jeder von beiden etwas gemein hat. Dieses Mittel, das Band, ohne welches der Mensch nur ein doppeltes Wesen, aber kein Doppelwesen wäre, war die mathematische Erkenntniss. Nichtsinnlich wie das reine Denken hat sie ihr Objekt am Sinnlichen, wie die Sinnenerkenntniss. Ihr Gegenstand ist am Sinnlichen das, was an diesem nicht sinnlich und doch von ihm untrennbar ist, dessen Form, Grenze und Mass.

Durch sie ist es dem reinen Denken, das sonst nichts Sinnliches erkennt, möglich, in diesem etwas zu erkennen. Wäre sie nicht, so hätte die Sinnenerkenntniss auf das reine Denken gar keinen Bezug, wäre keine Möglichkeit vorhanden, dieses in jenem wiederzuerkennen. Durch die mathematische Erkenntniss aber wird die Sinnenerkenntniss auf das reine Denken bezogen und die Objekte des letztern in jenen des erstern wiedererkannt. Während das reine Denken das Wesen, erkennt die mathematische Erkenntniss das Objekt der Sinneserkenntniss als Erscheinung des Wesens. Das reine Denken und die Sinne erkennen jedes abgesondert für sich; die mathematische Erkenntniss erkennt die Sinne als dem Denken untergeordnet. Das, woran sie diess erkennt, ist die Form, welche die Objekte der Sinnenerkenntniss mit den Objekten des reinen Denkens gemein haben. An dieser (mathematischen) Form zeigt sich der Bezug der Sinnenwelt auf die Ideenwelt, und dieser auf jene. Ein Objekt der Ideenwelt begreift alle jene der Sinnenwelt unter sich, die mit ihm gleiche Form

haben. Durch die Einheitlichkeit der Form sind alle die letztern unter sich, durch die Gleichheit ihrer Form mit der der Idee, sind sie mit dieser verwandt. Durch ihr Geformtsein Bildungen, sind sie durch die Gleichheit ihrer Form mit der Form der Idee Nachbildungen dieser letztern. Jene stellt die Gattung dar, deren Exemplare die sinnlichen Objekte sind.

Das Verhältniss zwischen Urbild und Abbild ist hier ein bloss logisches. Idee ist die Vernunft —, die Form die Verstandeseinheit, welche die einzelnen Anschauungen der vereinzelnten Sinnesobjekte unter einander verknüpft. Durch eine Hypostasirung der Vernunftideen zu wahrhaft seienden Wesen überträgt die platonische Philosophie das rein logische Verhältniss zwischen Idee und Sinnesanschauung auf das metaphysische zwischen Seiendem und Nichtseiendem, indem sie dieses jenem ebenso, wie die Anschauung der Idee unterordnet und das Nichtseiende dadurch zur Erscheinung des Seienden erhebt. Jenes prägt sich in diesem wie die Idee in der Anschauung, das Uebersinnliche im Sinnlichen, bildlich ausgedrückt, die über den Sternen befindliche in der Welt unter den Sternen aus.

Oben haben wir schon gesehen, dass zwischen dem Seienden und dessen Erscheinung im Nichtseienden hier eine Lücke bleibt, die zwischen dem Analogon des Seienden, der Erkenntniss durch reines Denken und dem Analogon seiner Erscheinung im Nichtseienden, der Sinnenerkenntniss durch die mathematische auf die gemeinschaftliche, nicht-sinnliche Form der Idee und der Anschauung gerichtete Erkenntniss ausgefüllt ist. Den räthselhaften Ausspruch Platos in Bezug auf dieselbe, das Nichtseiende habe Theil an dem Sein des wahrhaft Seienden, haben wir dahin gedeutet, dass die Form wie zwischen der Idee und der Anschauung im Erkennen, so auch das Band zwischen dem Seienden und Nichtseienden in der Welt ausmache, indem sie als Nicht-Sinnliches dem Seienden, als untrennbar vom Nichtseienden, aber diesem verwandt ist, und dieses also durch sie, die mit ihm unzertrennlich verbundene und an ihm befindliche, die selbst Sein besitzt, auch am wahren Sein Theil hat.

Indem wir für die Wiederholung um der Neuheit der Sache willen, die wir fernerer Prüfung empfohlen wünschen, die Verzei-

hung des Lesers erbitten, stehe neben dieser streng wissenschaftlichen Fassung des Verhältnisses zwischen Sein und Erscheinung des Contrastes wegen die der Neuplatoniker.

Der erste Schritt des Neuplatonismus ist, die feste Starrheit der Platonischen Ideenwelt gegenüber der Sinnenwelt in Fluss zu bringen. Die letztere ist zwar das Spiegelbild der ersteren, aber es wird nicht ersichtlich, wie dieses aus dem Urbilde hervorgegangen sei, noch ob es aus demselben habe hervorgehen müssen.

Im platonischen System stehen beide Welten einander ruhig gegenüber; es herrscht zwar ein bestimmtes Verhältniss zwischen ihnen, vermöge dessen die eine der andern untergeordnet ist, aber dieses Verhältniss wird zunächst nur dem betrachtenden Philosophen offenbar, der von den zwei einander ausschliessenden Erkenntnissweisen seines Geistes aus auf zwei ebenso einander ausschliessende Welten schliesst und sobald er durch eine dritte Erkenntnissweise die Unterordnung der Objekte der einen unter die der andern erkennt, diese Erkenntniss auch auf die beiden Erkenntnissweisen entsprechenden Welten von Gegenständen ausdehnt. Plato beschränkt sich auf ein Begreifen der sinnlichen Welt als eines Abbildes der Welt übersinnlicher Musterbilder, die Frage nach dem Hervorgehen des Abbildes aus dem Urbilde ist in seiner Philosophie von untergeordneter Bedeutung.

Nur das oft gewählte Bild vom Werkmeister, der nach Ideen im sinnlichen Stoff schafft, lässt uns ahnen, dass sich Plato die Nachbildung der übersinnlichen in der sinnlichen Welt durch den Demiurgos analog möge gedacht haben. Wie aber der bildende Künstler weder das nachzuahmende Muster, noch den sinnlichen Stoff, sondern nach gegebenem Muster im gegebenen Stoffe schafft, so bringt auch der Weltbaumeister weder das Urbild der Welt, noch den sinnlichen Stoff, indem er dieses verwirklicht, aus Eigenem hervor, sondern das wahrhaft Seiende als ein ihm Vorliegendes schauend, wiederholt er es im ungeschaffenen, nichtseienden Stoffe. An einen Schöpfergott der Form und des Stoffes zugleich ist, wie längst erkannt worden, bei Plato nicht zu denken. Wie Aristoteles nach ihm es in klaren Worten aussprach, sind auch ihm schon Form und Stoff gleich ewig und ungeschaffen. Nur die

wirkliche Mittheilung der ewigen Form an den ungeschaffenen Stoff bleibt bei Plato das Amt des Demiurgos.

Mit diesem Einschub des Künstlers zwischen Vorbild und Stoff, dieser echten Reminiscenz althellenischer Plastik konnte der unhellenische Neuplatonismus sich von vornherein nicht befreunden*). Auf ihn übte die uralte Emanationslehre des Orients einen entscheidenden Einfluss aus. Echt orientalisch vermochte er das Unsinnliche, Geistige nur als ein verfeinertes Körperliches, als einen Hauch, als ein Wehen und Wallen aufzufassen. Platos übersinnliche Musterbilderwelt in ihrer fertigen, unbeweglichen Vollendung, ward dem Neuplatonismus zu einem Reiche vollendeter unruhig wallender und wogender Geister. Dem gegenüber einen fertigen ungeschaffenen „nicht seienden Stoff", der der Hand des formbildenden Künstlers wartet, zu behaupten, dieser ursprüngliche Dualismus, der den Mangel der platonischen Philosophie ausmacht, fordert vom Neuplatonismus eine gewaltsame Lösung. Die Emanationslehre lehrt ihn, dass erst aus dem Vollendeten das minder Vollendete, aus dem Guten das minder Gute, aus dem Himmlischen das Irdische hervorgehe, nicht umgekehrt. Die Folge ist, dass auch das Nichtseiende aus dem Seienden, der irdische Stoff aus dem reinen Geisterreich der Ideen muss hervorgegangen sein. Der ursprüngliche Dualismus des Platonismus ist überwunden. Der Stoff ist aus der Geisterwelt geworden, wie das Unvollkommene aus dem Vollkommenen durch einen Abfall des Letztern von seiner eigentlichen ursprünglichen Natur, durch einen Umschlag des Geistes in sein Gegentheil, welches der Stoff ist. Geist und Stoff sind zwei Extreme, deren Eines die Ausschliessung des Andern ist, und eben darum der Geist durch Negation seiner selbst ebenso gut zum Stoff, wie dieser durch Negation seiner selbst

*) In umgekehrter Weise hat diesen Gedanken Gladisch ausgesprochen in einer Rec. Berl. Jahrb. Jahrg. 1835. S. 931 u. s. w. cit. bei Müller a. a. O. II. S. 389. „Das ganze hellenische Kunstleben, heisst es dort, sei ein platonisches Philosophiren in sinnlicher Weise. Sogar das Verhältniss, in welchem Plato die Idee zum Stoffe gefasst, als παράδειγμα u. εἰκών sei das in der Kunst gegebene." Eben desshalb scheint es uns natürlicher, Platos Philosophie eine Reminiscenz der hellenischen Plastik, als umgekehr zu nennen.

rückwärts zum Geiste wird. Der Uebergang des Geistes in Stoff und die Rückbildung des Stoffes zum Geist ist der beständige Inhalt aller Weltbegebenheiten. Durch Jenen erniedrigt sich der Geist, durch diese erhöht sich der Stoff, durch jenen wird der Geist zur Natur, durch diesen die Natur zum Geiste.

Dieses wäre nicht möglich, wenn der Geist nicht ebenso in sich die Bedingung des Stoffes und umgekehrt nicht der Stoff einen Rest vom Geiste in sich trüge. Indem das Vollkommene ein Abfall vom Vollkommenen oder richtiger nur das von sich abgefallene Vollkommene selbst ist, hat es in sich ebenso sehr eine Spur vom, wie eine Tendenz zurück zum Vollkommenen. Diese Spur des Vollkommenen wird zwar immer schwächer, je weiter das Abgefallene von seiner ursprünglichen Reinheit sich entfernt, aber sie vermag ebenso wenig je völlig zu erlöschen, als es je möglich ist, dass das Unvollkommenste etwas Anderes sei als ein ursprünglich Vollkommen gewesenes. Da ausser dem Geiste nichts, aller Stoff aber nur Abfall vom Geiste ist, so ist eben darum auch jeder Stoff gewesener Geist und trägt als solcher die Spur und Möglichkeit in sich wieder Geist zu werden.

Zwischen beiden äussersten Gegensätzen, dem Geiste ohne Stoff und dem Stoffe ohne Geist, deren einer in Wahrheit ebenso undenkbar ist, wie der andere, weil kein Geist ohne die Möglichkeit wieder Geist zu werden, gedacht werden kann, liegt eine unendliche Möglichkeit von Stufen, in welchen der Geist Stoff und der Stoff Geist geworden sein kann. Eine dieser Stufen ist die Schönheit.

Diese Einführung der Emanationslehre bringt die platonische Idealwelt in Fluss. Die Ideen, welche bei Plato in ewiger Ruhe beharrend nur die Hand des Werkmeistes zu ihrer Nachbildung in Bewegung setzen, reissen als Geister sich selbst von ihrer Unbeweglichkeit los, um durch Abfall von sich selbst ihre eigenen Nachbilder als Natur zu werden. Was nach Plato in göttlicher Unbekümmertheit seine himmlische Natur eben durch seine Unveränderlichkeit bewähren sollte, das bestimmt der Neuplatonismus zu rastloser Veränderung. Aus der scharfen Trennung des Seienden vom Werdenden macht der Neuplatonismus ein ewiges Werden des Seienden selbst, das darin sein Sein unveränderlich bewahrt,

indem es selbst beständig in Veränderliches übergeht. Eben dass sie ihr Sein nicht verlieren kann, macht die Idee nach des Plotinus Meinung so kühn, beständig dasselbe aufzugeben. Seiner Unsterblichkeit gewiss stürzt der Geist unaufhörlich sich in's Sterben.

Da sonach der Geist, ungeachtet er fortwährend in Materie sich verwandelt, doch in derselben niemals sich ganz verlieren kann, so kommt es nur darauf an, in welchem Grade er sich in derselben zeigt, ob diese ihn oder er sie mehr oder weniger überwindet. Dieses wird um so anschaulicher, wenn wir uns erinnern dass nach der Anschauungsweise der Orientalen der Geist selbst nur ein verflüchtiger Körper, der Körper folglich nur ein verdichteter Geist ist, auch einer nur an das Sinnliche gewohnten Phantasie jener ebenso im Körper wie im verdichteten Körper stets die Gegenwart des Geistes erscheint. Beide durchdringen einander stets, weil Eines eben nur das Unvollkommenere des Andern, das Unvollkommene nie ohne Spur seiner ursprünglichen Vollkommenheit ist. Je vollkommener der Geist als solcher, in dem Grade vollkommener muss jede Stufe sein, in welcher der Geist darin zum Vorschein kömmt. Weil aber der Geist dort am vollkommensten ist, wo er der Erscheinung gar nicht bedarf, so ist die höchste Stufe der Vollkommenheit der r e i n e Geist in seinem rein idealen Dasein, vor allem Abfall in seiner Mangellosigkeit, Fehler- und Fleckenlosigkeit, ungeworden, unveränderlich, ewig, beharrend, wahres Sein und wahres Wesen. Dieses Dasein ist U n s c h u l d im wahren Sinne des Wortes, W a h r h e i t, G ü t e, S c h ö n h e i t, weil noch keinerlei Abfall, weder ins Falsche noch Böse, noch Hässliche eingetreten; reine Position ohne alle Verneinung, von allem Mangelhaften das Gegentheil, denn alles Mangelhafte ist erst durch den Abfall von diesem Ursprünglichen geworden.

In dieser Weise adoptirt der Neuplatonismus die platonische Ideenwelt und den dort aufgestellten Begriff einer ihr angehörigen rein geistigen Sphäre der Schönheit. Diese nimmt das Auge wahr, welches das Dasein des Geistes überhaupt wahrnimmt, eben wieder nur das geistige Auge. Mit dem sinnlichen wird diese Art der Schönheit ebensowenig erblickt, als nach Plato das reine Denken

die Objekte der Sinnenwelt wahrnimmt, was das sinnliche für die Sinnenwelt, das ist das geistige Wahrnehmen für die Welt des Geistes, ein geistiges Schauen (speculari) wie jenes ein sinnliches.

Dieser geistigen Schönheit setzt Plotin gegenüber die sinnliche, die nicht wie jene vom Stoffe ganz frei, sondern die selbst ganz sinnlicher Stoff ist, aber durchdrungen vom Geiste. Wenn die Schönheit des Geistes nur dem geistigen Auge sichtbar ist, so ist dagegen die sinnliche Schönheit die Erscheinung der geistigen für das sinnliche Auge. Das Objekt, das erscheint, ist in beiden dasselbe, das Subjekt, dem es erscheint, ist einmal das geistige, einmal das sinnliche Auge. Weil dem sinnlichen Auge nur Sinnliches erscheint, muss die Schönheit ganz Stoff, weil Schönheit erscheinen soll, der ganze Stoff Geist sein. Wo Eines von Beiden mangelt, wäre entweder keine Schönheit oder doch keine sinnliche, also dem sinnlichen Auge zugängliche vorhanden.

Diese Begriffe entwickelt Plotin im sechsten Buche der ersten Enneade, das der Betrachtung des Schönen *) ausschliesslich gewidmet. Er geht zuerst davon aus, was als schön in die Sinne fällt; Sichtbares und Hörbares, die Zusammensetzung der Worte, die ganze Musik, dann auch Gesänge, rhythmische Harmonien sind schön. Steigt man dann von dem Sinnenfälligen zum Uebersinnlichen auf, so nennt man auch Handlungen schön und Einrichtungen, Gewohnheiten, Kenntnisse und vor Allem Tugenden. Ob es über diesem noch eine Schönheit gebe, wird der Verfolg der Sache zeigen. Was ist es nun, was da macht, dass die Körper schön erscheinen, dem Gehör gewisse Töne zusagen und nach welchem Gesetz gefällt das Geistige? Ist Alles dies aus einem und demselben Grunde schön? oder ist die Schönheit im Körper etwas für sich, im Andern dagegen etwas Anderes? Was sind

*) Vergl. die treffliche Ausgabe des Plotinschen Buch's über die Schönheit von Creuzer, Heidelberg Mohr 1814, womit zu vergleichen Starke: Plotinii de amore sui sententia. Ruppin 1854. Lindeblad: Plotinus de pulchrit. Lundae 1830 und die Darstellung der Aesthetik des Plotin v. Ed. Müller Gesch. d. Theor. d. Kunst II. S. 291—316 und Ferd. Gregorovius: Fichtes Zeitschrift für Philos. XXVI. S. 112—147.

diese, wenn ihrer zwei, was ist sie, wenn nur eine Schönheit ist? Einiges offenbar ist nicht von sich selbst schön, sondern dadurch, dass es Theil hat an der Schönheit, wie die Körper; Anderes dagegen ist selbst Schönheit, wie die Natur der Tugend. Denn die Körper scheinen bald schön zu sein, bald wieder nicht, als ob es etwas Anderes sei, ein Körper, etwas Anderes dagegen schön zu sein. Was ist es also, was durch seine Gegenwart die Körper schön macht? Dies ist es, was wir betrachten wollen.

Forschen wir also, was vor Allem die Augen des Beschauer an sich lockt, auf sich zieht, ja fortreisst mit sich und ihn zugleich vergnügt? Denn haben wir dies einmal gefunden, werden wir, wie einer Leiter dessen uns bedienend bald auch das Uebrige gewahr werden. Nach den Meisten ist es ein gewisses Massverhältniss der Theile unter einander und zum Ganzen, das zugleich mit dem Farbenreiz (*εὐχροίας*) das Schöne für das Auge ausmacht, und die Schönheit aller Dinge liege darin, dass sie ebenmässig und wohlgemessen sind*) (ut moderata commensurataque sint). Aber für die, welche so urtheilen, wird nothwendig nichts Einfaches, sondern nur das Zusammengesetzte schön sein und nur ein Ganzes wird ihnen als schön gelten. Die einzelnen Theile für sich aber werden keine Schönheit besitzen, sondern nur schön sein, sofern sie zum Ganzen beitragen. Es scheint aber doch, als müssten, wenn das Ganze schön ist, auch die Theile schön sein, da das Schöne doch nicht aus durchaus Hässlichen bestehen kann; es müssen folglich alle Theile des Ganzen Schönheit empfangen haben. Auch den Farben, so wie dem Sonnenlichte, da sie einfach sind, und nicht durch Verhältnissmässigkeit schön erscheinen können, müsste nach obiger Meinung Schönheit abgesprochen werden. Nicht weniger dem Golde oder dem Blitz in der Nacht oder dem Sternenhimmel. So müsste auch bei Gesängen, was darin einfacher Laut ist, der Schönheit entbehren, obgleich in Gesängen, die als Ganzes schön sind, jeder Ton es auch ist. Wenn endlich dasselbe Gesicht bei derselben Proportion bald schön, bald nicht schön erscheint, muss man nicht sagen, dass im

*) Cap. I. *Καὶ ἔστιν αὐτοῖς καὶ ὅλως τοῖς ἄλλοις πᾶσι, τὸ καλοῖς, εἶναι, τὸ συμμέτροις καὶ μεμετρημένοις ὑπάρχειν.*

Wohlgemessenen die Schönheit etwas für sich sei, die Wohlgemessenheit aber auch etwas für sich, und daher das Wohlgemessene eines Andern willen auch noch schön heisse. Wenn aber jene zu den schönen Studien und schönen Reden sich wendend die Symmetrie auch bei diesen als Grund ihrer Schönheit anführen, welches ist nun die rechte bei Reden, Einrichtungen, Gesetzen und Wissenschaften? Wenn sie in nichts Weiterem als in einer Uebereinstimmung (συμφωνία) besteht, nun dann wäre ja auch die Uebereinstimmung des Schlechten etwas Schönes. Ist nicht die ganze Tugend nichts Anderes, als die Schönheit der Seele und eine wahrere Schönheit als die aller vorhererwähnten Dinge? Wo aber soll bei ihr eine Symmetrie stattfinden? Weder als eine Grösse, noch als eine Zahl kann man dieselbe denken. Hat aber die Seele mehrere Theile, in welchem Verhältniss derselben zu einander soll die richtige Mischung oder Zusammenordnung der Theile oder der Ideen gelegen sein? Und endlich die Schönheit des einfachen Geistes allein, für sich gesondert (von der Seele nämlich, in welcher sie schon mit Niedrigerem vermischt ist) was sollte diese sein *)? (Cap. I.).

Gehen wir also zum Anfang zurück und fragen neuerdings was in den Körpern die Schönheit sei? Zuerst sei etwas beim ersten Anblicke dem Sinne sich offenbarendes; und dies nimmt die Seele wie eine gleichen Geschlechts (συνεῖσα) wahr und es erkennend umarmt sie es und nimmt es als ein Willkommenes auf. Stösst sie aber auf ein Hässliches, so weicht sie zurück und wie entsetzt ob seiner Unangemessenheit verabscheut sie es als ein fremdartiges. Denn die Seele ihrer Natur, wie sie nun einmal ist und ihrer unter dem Seienden hervorragenden Wesenheit nach, wo immer sie ein ihr Verwandtes gewahrt oder die Spur eines Verwandten, begrüsst es und staunt, bezieht es auf sich selbst (ἀναφέρει πρὸς ἑαυτήν, refert in se ipsam), erinnert dabei sich ihrer und des Ihrigen. Worin liegt nun die Aehnlichkeit dessen, was bei uns, mit dem, was über uns schön ist? Darin, dass es Theil hat an der gestaltenden Idee (μετοχῇ εἴδους, participatione

*) Dass der Schwerpunkt dieser Polemik gegen die Stoiker und namentlich gegen Chrysipp gerichtet gewesen sei, zeigt Creuzer a. a. O. annot. p. 149.

speciei). Denn alles Formlose (ἄμορφον), insofern es obgleich seiner Natur nach fähig Form und Idee (μορφὴν καὶ εἶδος) anzunehmen, doch der Vernunft (λόγου) und der Idee entbehrt, ist hässlich und fern von der göttlichen Vernunft, und zwar ist ein Solches ganz hässlich; hässlich ist aber auch das von Form und Vernunft nicht Beherrschte (μὴ κρατηθὲν), worin die Materie nicht ganz nach der Idee sich hat gestalten (μορφοῦσθαι) lassen. Kommt nun die Idee zu dem aus vielen Theilen Zusammenzusetzenden hinzu, so ordnet sie es, verknüpft die Theile unter einander und macht durch Uebereinstimmung ein Einheitliches daraus; und wie sie selbst Eins ist, so muss das Gesammte auch Eins sein, soweit ein aus Vielem Zusammengesetztes überhaupt Eins sein kann. Sobald es nun zur Einheit verbunden ist, wohnt die Schönheit in ihm und theilt sich selbst den Theilen und dem Ganzen mit; wo sie aber eines Einheitlichen und aus durchaus ähnlichen Theilen Zusammengesetzten habhaft wird, verbreitet sie sich über das Ganze, ebenso wie bald einem ganzen Gebäude mit allen seinen Theilen die Kunst, bald die Natur einem einzelnen Steine Schönheit verleiht. Und so entsteht ein schöner Körper durch Gemeinschaft (κοινωνία) mit der vom Göttlichen kommenden Vernunft. (Cap. II.)

Der wahre Grund der Schönheit der Körper liegt daher in der im Irdischen sichtbaren Idee; der wahre Grund, dass die Seele in ihnen Verwandtes erkennt und begrüsst, darin, weil in ihr die Idee gleichfalls gegenwärtig ist. Eine eigene für die Schönheit bestimmte (ἐπ' αὐτὸ τεταγμένη) Kraft in der Seele erkennt die Schönheit (besser: für Erkenntniss der Schönheit gibt es eine eigens für sie bestimmte Kraft), über die keine andere in der Beurtheilung des ihr Angehörigen (εἰς κρίσιν τῶν ἑαυτῆς) geht, obgleich die übrige Seele (d. i. die übrigen Seelenkräfte) auch miturtheilen. Der Idee, die ihr innewohnt, gehorchend urtheilt sie und stützt sich auf diese mit gleicher Zuversicht, wie sie beim Beurtheilen des Wahren der Regel sich bedient. Frägst du aber, wie es geschehe, dass was im Körper ist mit dem, was über demselben steht, zusammenstimme? auf welche Weise z. B. der Architekt ein wirkliches Gebäude, das er mit seiner innern Idee eines solchen übereinstimmend findet, für schön erklären darf? so sieh'

ein, dass diess desshalb sei, weil sobald du die Steine hinwegnimmst, das Gebäude, das ein Aeusseres war, nun nichts weiter ist, als die innere Form, die nur verbreitet durch die Masse des äussern Stoffes ungetheilt existirt, obwohl sie in viele getheilt erscheint (*ἀμερὲς ὄν, ἐν πολλοῖς φανταζόμενον*). Sobald nun der Sinn in dem Körper der Idee ansichtig wird, wie sie die gegenstehende, gestaltlose Natur überwältigt und zusammenbindet, und nun die Form wohlanständig in andere Formen hervorstrahlt, rafft er flugs die zerstreute in Eins zusammen, führt sie auf ihr untheilbares Innere zurück und macht sie so der eigenen inneren Form harmonisch, gleichlautend und wohlbefreundet, wie einem rechtlichen Manne die Spur äusserer Merkmale der Tugend in einem Jünglinge angenehm erscheint, weil er dem wahren Begriff derselben, den er in eigenem Innern trägt, angemessen ist. (Cap. III.)

Hat die Materie als solche demnach keine Schönheit, sondern kommt sie ihr nur durch ihr innwohnende, sie beherrschende Idee, so scheint es, dass Plotinos sich hier in einen Widerspruch verwickle. Die Herrschaft der Idee nämlich kann sich nur im Zusammenhalten eines mannigfaltigen sinnlichen Stoffes äussern und scheint dort ausbleiben zu müssen, wo zwar ein Sinnliches, aber kein Mannigfaltiges vor liegt, wie bei den von Plotinos als einfach bezeichneten schönen Farben und Tönen. Diesem Einwurf nun begegnet die Auseinandersetzung am Ende des dritten Capitels Die einfache Schönheit der Farbe, heisst es, erscheint dort, wo das, was in der Materie finster (*σκοτεινοῦ*) ist, durch des Lichtes Gegenwart gestaltet und überwunden wird, das zugleich unkörperlich und Vernunft und Idee ist (*ἀσωμάτου καὶ λόγου καὶ εἴδους ὄντος*). Daher ist auch das Feuer vor allen übrigen Dingen, schön, weil es verglichen mit den übrigen Elementen der Idee Stelle vertritt, sowohl seiner Lage nach oben als seiner alle andern übertreffenden Feinheit wegen, der Natur des Unkörperlichen schon gleichsam am nächsten stehend. Das Feuer allein nimmt auch keines von den andern in sich auf, während alle die übrigen von ihm etwas aufnehmen; denn alle sind für die Wärme empfänglich, das Feuer allein ist es nicht für die Kälte. Auch hat es allein die Farbe aus erster Hand (*πρῶτος*, primus): alles übrige empfängt von ihm die Idee der Farbe. Es glänzt folglich und strahlt, als

wäre es selbst Idee. Was aber davon nicht beherrscht wird, ist auch nicht schön, oder nimmt doch wenigstens die Idee der Färbung nicht an. Ebenso sind es verborgene Harmonien in der Seele, welche die lautwerdenden in den Tönen hervorbringend und dem Ohre zuführend*) bewirken, dass die Seele von dem Schönen Kenntniss gewinne, indem sie dessen Dasein in einem Andern darthun. Erforderlich aber ist, dass Harmonien, um gefühlt zu werden, durch Zahlen messbar seien und zwar nicht durch jede beliebige, sondern durch solche allein, welche zum Ausdruck der Idee und ihrer beherrschenden Obmacht geeignet sind.

So ist die Schönheit als Herrschaft der Idee über den Stoff auch in den einfachen Farben und Tönen dargethan. Wie „Bilder und Schatten" strömt das Schöne, das in die Sinne fällt, in die Materie über, schmückt sie aus und reisst, wo es den Sinnen begegnet, diese zur Bewunderung hin. Um aber das Schöne zu schauen, das über dieses erhaben ist, das sich dem Auge nicht zeigt und das der Geist ohne Sinnesorgane gewahrt und verkündet, müssen wir höher hinaufsteigen und die Sinne auf unterster Stufe zurücklassen. Wie wir das sinnenfällige Schöne mit Worten auszudrücken nicht vermöchten, hätten wir nicht einmal dasselbe erblickt und als schön erkannt; daher auch die Blindgebornen dieses Vermögens beraubt sind: so auch vermöchten wir nichts von der Pflichten und Wissenschaften und der übrigen Dinge der Art Schönheit auszusagen, wenn wir sie nicht besässen, noch vom Glanze der Tugend, wüssten wir nicht, wie schön der Gerechtigkeit und Mässigung Antlitz sei, und weder vom Abend- noch vom Morgenstern übertroffen werde. Die Seele selber muss schön sein, um der höhern, intellektuellen Schönheit theilhaftig zu werden; wie das sichtbare Schöne die Affekte aufregt, Bewunderung, Staunen, Sehnsucht, Liebe und süssen Taumel erzeugt, so leiden die Seelen desgleichen auch vom unsichtbaren Schönen, zwar alle, aber am meisten diejenigen, welche höhere Dinge zu lieben gereizter als Andere sind und daher wie die Freunde irdischer Schönheit Liebhaber genannt werden. (Cap. IV.)

*) Nach Creuzer's ursprünglichem Text, ohne Müller's Veränderung S. 297.

Diese natürliche Schönheit des Geistes kommt dann zuerst zum Vorschein, wenn wir die von Aussen angezogene Hässlichkeit d. i. Neigung zur Materie überwunden haben. Nicht Gestalt, noch Farbe, noch Grösse ist es, was die Liebhaber des wahren Schönen lieben, sondern der Geist selbst, der an sich farblos, dessen Massfülle gleichfalls ohne Farbe ist, der Tugendglanz in uns selbst, wie in Andern, die gerechte Sitte, lautere Selbstbeherrschung und Tapferkeit, denn in diesen allein leuchtet der göttliche Geist und sie allein sind das wahrhaft Seiende. Aber noch klarer wird uns, was die Seele liebenswürdig macht und in allen Tugenden leuchtet wie ein Licht, wenn wir im Gegensatz dazu, was in der Seele hässlich ist, näher ins Auge fassen. Es ist aber hässlich die Seele, welche unmässig ist und ungerecht, von Begierden und Verwirrung übervoll, von Furcht gequält ihrer Feigheit, voll Neid ihrer Engherzigkeit und Habsucht wegen, deren ganzes Sinnen und Trachten auf Gemeines und Sterbliches gerichtet ist, und die des Körpers niedriger Wollust anheimgefallen, die Schmach, die ihr dieser anthut, als etwas Angenehmes hinnimmt. Von diesem Verkehr mit dem Körper, von den Begierden, die er durch diese empfängt, muss der Geist sich reinigen, wie das Gold, mit Erde beschmutzt, nach deren Entfernung wieder rein zurückbleibt. (Cap. V.)

Mässigung, Tapferkeit, Klugheit, alle Tugend ist nach dem alten Orakelspruche Reinigung. Denn was Anderes ist wahre Mässigkeit als den körperlichen Lüsten nicht nachzugeben, sondern ihnen, wie etwas, das weder rein, noch des Reinen geziemend ist, entfliehen? Tapferkeit aber heisst den Tod nicht fürchten, der eine Trennung des Geistes vom Körper ist. Diese aber fürchtet Niemand, dessen Sehnen es ist, vom Körper frei zu sein. Weisheit aber ist der Verstand, der sich vom Irdischen ab- und den Geist emporrichtet zum Himmlischen. Die gereinigte Seele wird selbst Idee und Vernunft, durchaus körperlos und intellektuell und ganz des Göttlichen, woher die Quelle der Schönheit stammt und die Verwandtschaft alles dessen (d. i. der Seele und der Schönheit unter sich). Auf die Vernunft zurückgebracht gewinnt die Seele die Schönheit: jene allein und was von ihr kommt, ist der Seele nicht fremde, sondern ihre eigene Zier, dann allein ist sie wahrhaft Seele. Daher heisst es mit Recht, der Seele Schönes

und Gutes besteht darin, dass sie Gott ähnlich sei, denn von diesem kommt das Schöne und die eine Hälfte des Seienden oder besser das Seiende selbst, das die Schönheit ist*). Die andere Natur aber ist das Hässliche und das erste Böse (das als Solches kein wahres Sein hat) und daher ist jenes (das Seiende) Eins mit dem Guten und Schönen, ja vielleicht schon das Gute und die Schönheit selbst. Auf demselben Wege daher ist das Gute und das Schöne, auf demselben auch das Hässliche und Böse zu erreichen. Auf der obersten Stelle aber ist die Schönheit zu setzen, auf dieselbe wie das Gute, dessen nächster Ausfluss die Vernunft als das Schöne ist. Durch die Vernunft ist aber die Seele schön, durch die gestaltende Seele alles Uebrige, sei es Handlung oder Studium oder Pflichterfüllung. Die Körper aber soweit sie schön sind, sind es durch die bildende Einwirkung der Seele, die wir ein Göttliches und selbst ein Bruchtheil des Schönen, was sie immer berühren und bewältigen mag, nach Massgabe seiner Fähigkeit in Schönheit umwandelt. (Cap. VI.)

So fällt das Schöne mit dem Guten, mit Gott selbst zusammen. Auf dieses strebt die ganze Seele zu, und wer es erschaut hat, weiss dass es schön ist. Ihm nach folgen Alle, die nach Höherem aufsteigen und ausziehend, was sie beim herabsteigen angezogen, bekehren sie sich zu ihm. Wie Jene, die ins Allerheiligste eintraten, sich reinigen vorher, ihre Kleider ablegen und nakt einhergehen, streift der Einzelne Alles was Gott entfremdet ist, von sich ab, betrachtet das Göttliche allein als das einzig Wahre, Einfache, Reine, von dem alles Ding abhängt, auf welches alle Dinge zurückführen, in dem sie sind und leben und erkennen. Denn der Grund des Lebens, des Geistes und des Seins ist Gott. Wer ihn gewahrt, o Jupiter! welche Liebe durchflammt ihn, welche Sehnsucht entbrennt in ihm Eins zu werden mit Gott und welche wunderbare Mischung von Scheue und Wollust beginnt in ihm! Als höchstes Gut begehrt seiner, wer ihn nie geschaut hat, als höchste Schönheit geniesst seiner, wer ihn erblickt! Was ihm früher für schön galt, verachtet er, was er vorher geliebt hat, verlacht er jetzt. Was kann er thun,

*) Ich stimme hier Müllers Interpunktation bei, der die Stelle (Creuzer S. 44): *ἡ μοῖρα ἡ ἑτέρα τῶν ὄντων μᾶλλον δὲ τὰ ὄντα ἡ καλλονή ἐστιν* ohne Punktum liest. II. S. 301. Anmerkung.

der das Schöne selbst geschaut hat, wie es ist, rein an sich, weder von Fleisches, noch anderer Körperlast beschwert, und das nicht Himmel, noch Erde umfassen kann? Welcher anderen Schönheit bedarf er noch, als jener, welche da sie die erste ist, auch ihre Liebhaber schön macht und liebenswerth? Glücklich derjenige, der zur wahren Schau des Schönen gelangt; wer sie aber nicht erreicht, der ist unglücklich. Denn derjenige ist nicht elend, der schöner Farben und wohlgebildeter Körper nicht habhaft wird, noch der, welchem Macht, Herrschaft und Fürstengewalt verlustig geht, sondern wer dieses Eine nicht verlangt, um welches man Thron und Herrschaft der ganzen Erde, des Meeres und des Himmels von sich werfen muss, um, wenn wir dies Alles von uns geschüttelt und mit Füssen getreten, in das Anschauen des Göttlichen uns ganz zu versenken. (Cap. VII.)

Wie gelangt nun, durch wessen Hilfe der Einzelne zum Schauen dieser unaussprechlichen Schönheit? jener Schönheit, die ewig im innersten Heiligthum verharrend nie dessen Schwelle überschreitet, damit kein Profaner sie erblicke? Eintrete und vortrete wer immer kann ins Innerste, aber das sinnliche Schauen lasse er draussen und schenke keinen Blick mehr den gewohnten Schauspielen des Auges. Der wer da weiss, was in den Körpern das Schöne sei, nimmer wird er mehr diesem nachjagen, sondern erkennend, dass diese Bilder nur Spuren und Schatten des Schönen seien, zu jenem Einen sich flüchten, dessen Scheinbild es ist. Wer aber auf diese sich stürzte, sie für das wahre Schöne haltend, würde ein ähnliches Schicksal erleiden wie Narcissus, der seines Schattens Umarmung begehrend, ins Wassers fiel und darin umkam. So würde auch Jener, welcher der Körper Formen umarmte, ohne von ihnen zu lassen, nicht sowohl dem Leibe, als der Seele nach in finstre furchtbare Tiefe gestürzt werden und auch in der Unterwelt blind bleibend dort wie hier mit Schattenbildern verkehren. Fliehen wir wie Ulysses die süssen Lockungen Calypsos und flüchten wir uns in unser wahres Vaterland. Dieses ist aber dort, woher wir gekommen sind, dort auch ist unser wahrer Vater. Wie aber hinzukommen? Dahin tragen die Füsse nicht, die uns nur mühsam von einem zum andern Lande fortschleppen; aber weder der Rosse bedarf es, um hinzufahren, noch der Schiffe, um

hinzusteuern, dies Alles müssen wir fahren lassen, ohne nur darauf hinzusehen, und das leibliche Auge schliessend ein anderes Auge für diese Dinge in uns wecken, das zwar Alle besitzen, aber nur die Wenigsten gebrauchen. (Cap. VIII.)

Was nun erblickt jenes innere Auge? Plötzlich erweckt schaut es das Licht nicht auf einmal, sondern allmälig sich gewöhnend, betrachtet die Seele zuerst schöne Kenntnisse, dann schöne Werke, nicht solche meine ich, wie die Künste sie hervorbringen, sondern wie sie von rechtschaffenen Männern vollbracht werden, hierauf deren Seelen selbst, die Solches thun, lerne sie anschauen. Auf dich selbst wende den Blick, betrachte dich, und wenn du dich noch nicht als schön erkennst, ahme den Bildhauer nach! Wie dieser nämlich von der Statue, so meissle von dir alles Ueberflüssige hinweg, richte das Schiefe gerade, erhelle das Dunkle durch Reinigung und lasse nicht ab an deinem Bildwerke zu arbeiten — bis der göttliche Glanz der Tugend dir entgegenleuchtet, bis du die weise Mässigung gewahrst in reiner, heiliger Erhabenheit dasitzend. Wenn du selbst so geworden bist, selbst ganz das wahre einzige Licht, durch keine Grösse gemessen, durch keine beschränkende Figur umschrieben, grösser als jedes endliche Mass und erhabener als jede Vielheit: wenn du so dich geworden erblickst, dann ist dein inneres Auge fertig, dann bedarfst du, dir selbst genug, keines Führers mehr und dann wendest du getrost deinen Blick vorwärts. Denn dieses Auge allein, nicht aber ein träges oder unreines oder durch Schmutz getrübtes erblickt die unendliche Schönheit. Wer schauen soll, muss vorher dem zu Schauenden verwandt und ihm ähnlich gemacht werden, bevor er zum Schauen selbst tauglich ist. Denn niemals würde dein Auge die Sonne sehen, wenn es nicht vorher selbst sonnenartig*), niemals würde der Geist die Schönheit gewahren, wenn er vorher nicht selbst wäre schön gemacht worden. So wird Jeder denn göttlich und gottgestaltet, und schön, wenn er Gott und die Schönheit selber anschauen will. Zum Geiste wird er aufsteigen und versenken sich in das Anschauen der schönen Urbilder und gestehen

*) Wär' nicht Dein Auge sonnenhaft,
Wie könntest Du das Licht erblicken?

dann, jene Schönheit seien die Urbilder selbst, durch die Alles schön ist. Was aber noch höher als diese selbst ist, nennen wir die Natur des Guten selbst, die das Schöne um sich ausströmt, so dass unter dessen Namen und Bezeichnung es zuerst sich darbietet und bekannt wird. Wenn du aber im Intelligiblen selbst zu Hause bist, wirst du die Schönheit zwar die intelligible Wohnung der Urbilder benennen, aber das Gute selbst, welches das Höhere noch ist, den Quell und den Urheber des Schönen, oder an denselben Ort das Gute und das Schöne versetzen, doch so, dass das Gute zuerst, und hierauf erst das Schöne zu stehen komme. (Cap. IX.)

So ist denn Schönheit in jedem Fall nichts, als anschaulicher Ausdruck der Idee, sei es des Guten, des Wahren oder Schönen selbst. Wird die Idee ohne sinnlichen Stoff mit dem geistigen Auge geschaut, so ist sie geistige, wird sie im sinnlichen Stoff mit dem sinnlichen Auge geschaut, sinnliche Schönheit. Wie die Idee dort für das geistige Auge ganz, so muss sie hier für das sinnliche ganz gegenwärtig sein, kein Theilchen, kein Atom des sinnlichen Stoffes darf von ihr undurchdrungen bleiben. Die geistige Schönheit hat keinen Stoff zu überwinden, die sinnliche muss ihn ganz überwunden haben. Dort bedarf es keines Kampfes zwischen Idee und Sinnlichkeit, hier muss es wenigstens scheinen, als habe es dessen nicht bedurft. Kampflosigkeit ist in beiden Fällen der Ausdruck der wahren Schönheit.

In der Natur ist die sinnliche Schönheit nur ausnahmsweise vorhanden. Indem die Idee von sich selbst abfallend in Stoff übergeht, scheint sie durch denselben nur in seltenen Fällen so vollständig durch, dass dieser ihr anschaulicher Ausdruck wird. Denn die Idee als Vollkommenes ist Ganzheit, der abgefallene Stoff als Unvollkommenes Gebrochenheit. Das einzelne Exemplar im sinnlichen Stoff gibt weder die ganze Idee, noch der sinnliche Stoff in allen seinen Theilen die übersinnliche Idee wieder. Ein Rest der Idee bleibt ohne anschaulichen Ausdruck im sinnlichen Stoff, oder ein Rest des sinnlichen Stoffs ohne Durchgeistigung durch die Idee. In keinem von beiden Fällen erzeugt sich Schönheit.

Hier ist es die Aufgabe der Kunst ergänzend ins Mittel zu treten. Was die Natur nicht vermag, das Individuum ganz

zum anschaulichen Ausdruck der Idee zu erheben, dies vermag die Kunst. Sie schafft wie die Natur Individuen, aber in jenen der Kunst ist die Idee vollständig, in jener der Natur nur unvollständig im sinnlichen Stoff gegenwärtig. Das Individuum der Kunst enthält weder von der Idee undurchdrungenen sinnlichen Stoff, noch lässt es irgend einen Theil der Idee ohne anschaulichen Ausdruck. Die Kunst ahmt die Natur nach, weil sie wie diese Individuen bildet, die Ausdruck der Idee sind; aber sie verschönert die Natur, denn die ihren drücken die Idee ganz und nichts als Idee aus. Die Natur fängt an, die Kunst endet; jene sucht den anschaulichen Ausdruck der Idee in der Sinnenwelt, diese findet ihn, jene ist nur der Zerr-, diese der treue sinnliche Spiegel der übersinnlichen Ideenwelt.

In den Gestalten der Kunst ist Ruhe wie in jenen der übersinnlichen Welt, was dazwischen liegt, in der Natur, ist unaufhörliche Bewegung. Die Ideen und die Schönheit sind das Bleibende, Beharrende, jene im Sein, diese in der Erscheinung. Die Schönheit ist die unveränderliche Erscheinung der unveränderlichen Idee, während die Gestalten der Natur nur stets veränderliche Erscheinungsversuche sind.

Der Fluss, in welchen der Neuplatonismus die platonischen Ideen gerathen lässt, kommt in der Schönheit als dem anschaulichen vollständigen sinnlichen Ausdrucke derselben zum Stillstand. In ihr ist die Idee auch dem sinnlichen Auge vollständig sichtbar geworden, neben dem geistigen Schauen gewahrt auch das sinnliche die Wahrheit. In ihr ist die Idee auch in ihrem Abgefallensein noch vollständig gegenwärtig, die Wirkung des Abfalles ist vollständig aufgehoben durch das Wunder der sinnlichen Schönheit. Die Verdunkelung der Idee, welche die Strafe des Abfalls zum Sinnlichen ist, verschwindet durch das Factum, dass die ganze Idee in der Sinnlichkeit sich offenbart. Die Schönheit erscheint als Erlöser von der Strafe des Abfalls zum Irdischen. Das Ueberirdische wird irdisch, damit die Irdischen überirdisch werden; das Menschwerden des Göttlichen ist das Gottwerden des Menschlichen.

So wird die Kunst Religion und der Dienst der Kunst Götterdienst. Indem sie Schönheit erzeugt, macht sie irdische Augen

das Ueberirdische schauen und führt die abgefallene Natur auf dem Wege der Sinnlichkeit zum Uebersinnlichen zurück. Indem sie im Irdischen die Idee schauen lehrt, lehrt sie das Göttliche erkennen, indem sie der sinnlichen Schönheit dient, dient sie dem Göttlichem selbst. In der mystischen Gegenwart der Idee in der Sinnenwelt vermählt sie das Sterbliche dem Unsterblichen.

Denn der Neuplatonismus weiss nichts mehr von jener Reminiscenz aus der Plastik, welche zwischen die Ideen und den sinnlichen Stoff einen nach jenen in diesem bildenden und formenden Weltbaumeister schiebt. Die Ideen selbst sind die Baumeister der Welt, wie sie zugleich die Hervorbringer des zu formenden Stoffes sind. Sie selbst sind das Göttliche, das hinter dem sinnlichen Vorhang, den es vor sich zieht, unveränderlich eines und dasselbe bleibt, und dessen ewige Gestalten durch die durchsichtigen Falten in dem ungetrübten Glanze reiner Schönheit schimmern. Ungeschaffen sind sie Schöpfer, ungeworden das Werdende, unsichtbar alles Sichtbare. Durch die Künstlerhand allein wird in der sinnlichen Schönheit das Ungeschaffene geschaffen, das Werdende zum Sein, das Unsichtbare zum Sichtbaren, mit dem Eintritt der Schönheit ist der Eintritt des Göttlichen in die Welt und die Schöpfung des Sichtbaren vollendet.

In seiner dunklen Redeweise voll mystischer Bilder und religiösen Schwungs hat der Neuplatonismus orientalische und hellenische Anschauungsweisen verschmolzen. Die Emanationslehre und die platonische Ideenwelt, der platonische Abfall von der Idee zur Natur und die Aristotelische Vollendung der Natur durch die Kunst hat er zu einem tiefsinnig klingenden, durch die scheinbar so einfache Ableitung aller Theile aus einem obersten Princip das Bedürfniss nach Einheit, durch die geheimnissvolle Entfaltung des Alls aus dem Göttlichen die nach Ahnungsschauern dürstende Phantasie gleich befriedigenden Ganzen verbunden. Wenig bekümmert um logische Strenge setzt er durch die Aufnahme der Emanationslehre sich von vornherein über alle metaphysische Bedenken hinweg, welche von dieser ältesten aber auch rohesten Weltentstehungslehre des Menschengeschlechtes unzertrennlich sind. Dieser Sprung einmal gemacht, schliesst er folgerichtig weiter, wir dürfen ihm jenes nicht, oder wir müssen ihm Alles zugeben.

Dadurch übte dieses System jenes gewaltige Uebergewicht über alle Philosophieen des Orients, weil es jene geläufige Tradition mit hellenischem Scharfsinn behandelte. Die platonische Philosophie bedurfte nur eines Begriffs, um die Vermittlung der Ideale mit der Sinnenwelt zu erklären; der Neuplatonismus gab ihr statt dessen ein Wort, aber eines, das dem Morgenland längst geläufig, diesem einen Begriff entbehrlich machte. Dieses Wort war die Emanation. Sie würde Alles erklären, wäre sie selbst erklärlich. Die lebhafte Einbildungskraft der Orientalen fand darin kein Hemmniss.

Kein philosophisches System der alten Welt hat so nachhaltig und verbreitet auf die Nachwelt gewirkt, als das neuplatonische. Gegen seine, den ersten Gedanken einmal zugegeben, nicht zu leugnende Folgerichtigkeit, gegen seine allzeit fertige Bereitschaft, Fragen jeder Art aus demselben Grundprinzip in weil geheimnissvoll, tiefscheinender Weise zu lösen, gegen seine von dem Mittelpunkt späterer griechischen Bildung aus nach allen Richtungen des Morgenlandes sich weit erstreckende Verbreitung trat der echte Platonismus desto ferner in den Hintergrund, je mehr andere, als rein wissenschaftliche Einflüsse sich in den Streit der philosophischen Ansichten zu mischen anfingen. Das ganze Mittelalter hindurch, in der Philosophie der Kirchenwärter, wie in jener der Scholastiker ist der echte Platonismus vom Neuplatonismus fast nicht zu unterscheiden und dieser Zustand währte fort, bis durch die Wiederauffindung der echten Schriften des Alterthums eine gereinigte Auffassung der alten Philosophie aus den Quellen die Wiederbelebung des wahren Plato ermöglichte. Aber der Neuplatonismus starb darum nicht aus und die neueste deutsche Philosophie hat deutliche Keime desselben als neue Münze in Kurs gebracht. Einer mehr zum geisterreichen Schwärmen als verstandesklaren Denken geneigten Richtung der deutschen Literatur entsprach die nahverwandte Stimmung des alexandrinischen Philosophen und die Folge davon war, dass unser Zeitalter noch in einem andern als dem oft gehörten Sinne zu einem alexandrinischen geworden.

Auch die neuere Aesthetik ist diesem Einfluss der neuplatonischen nicht entgangen. Weder Plato noch Aristoteles haben

je so häufige, noch so entschiedene Wiederholungen erfahren, als sie Plotin in der spekulativen Aesthetik der deutschen Philosophie zu theilgeworden ist. Wenn der echte Plato es noch zweifelhaft liess, ob das Charakteristische der Schönheit, die er selbst als richtiges Mass bezeichnete, in dem darin sich offenbarenden Gehalte, wenn der echte Aristoteles keinen Zweifel darüber liess, dass es nur in der Form zu suchen sei, so kann ebensowenig ein Zweifel darüber obwalten, dass Plotin und seine Schule dasselbe nur in dem sich offenbarenden Was gesucht habe. Denn was ist ihr das Schöne anderes, als die geschaute Idee? Da sie kein anderes Denken kennt, als ein Schauen, dasselbe sei nun ein geistiges, dem Geist als solchen, oder ein sinnliches, dem Geiste im Leibe angehöriges, so fällt die geschaute Idee mit der erkannten (geistig oder sinnlich) in Eins zusammen. Sie also allein macht das Wesentliche der Schönheit aus; denn wie sollen wir sonst dasjenige nennen, ohne dessen vollständige Gegenwart das Schöne nicht, und mit dessen vollständiger Präsenz dasselbe sogleich da ist? Nicht also wie, sondern was geschaut wird, ist beim Schönen das Wesentliche. Ob dieses Was im sinnlichen Stoff oder ohne diesen erscheint, begründet nicht dessen Schönheit, sondern nur deren sinnliche oder geistige Natur. Idee und Schönheit fallen in Eins zusammen. Die Idee ist das Schöne, wie sie das Gute und Wahre, das allein wahre Sein, das allein Werthvolle und Beharrende ist, die Idee ist das Vollkommene, Unbedingte und Unabhängige, sie ist das Ewige, in sich Vollendete, Beruhende, Gott selbst. Alle Veränderung daher, die in ihr selbst als dem Unveränderlichen keinen Platz findet, fällt ausserhalb der Idee in die Erscheinungswelt hinein, die eben darum nichts Anderes sein kann als veränderliche ganze oder theilweise Erscheinung ihrer selbst. Diese Veränderlichkeit des Unveränderlichen ist der Abfall der Idee von sich selbst, wodurch sie doch nicht aufhört, mitten im Werden ihres bleibenden Seins sich zu erfreuen. Die Veränderung, in der das Unveränderliche ganz, jenes Werden, das dem Sein gleich ist, ist, weil das Unveränderliche die Schönheit ist, selbst schön, und weil jenes Sein ist, selbst seiend. In der Einheit der Widersprüche liegt die Wahrheit.

Wie der materiellen d. i. die Schönheit im Was, im Ge-

halt des Schönen suchenden, so ist im Neuplatonismus auch der Keim einer zweiten ästhetischen Richtung zu suchen, welche in der Geschichte unserer Wissenschaft, seit die griechische Philosophie ihren Gipfelpunkt erreicht hat, besonders der neueren Zeit Epoche gemacht hat: wir meinen die historische. Der Neuplatonismus gibt das erste folgenreiche Beispiel, an die Stelle eines philosophischen Begreifens der Welt die Geschichte ihrer Entstehung zu setzen. Indem er das Vollkommenste an die Spitze alles Werdens stellt, alles Werden aber nur die Folge eines Herabsinkens des Vollkommenen zu immer Unvollkommeneren sein lässt, spricht er als nächste Folgerung aus, dass alles Gewordene in dem Masse werthvoller erscheinen müsse, als es dem Ursprung seiner selbst aus dem Werthvollsten näher ist. Je weniger Zwischenglieder folglich zwischen das Fragliche und den Weltanfang sich einschieben, um desto mehr hat dieses Fragliche Anspruch auf unsere Werthachtung. Das Aeltere daher ist das nothwendig Bessere, denn jedes Jüngere ist Werk der beständigen Verschlechterung. Je älter der Ursprung des sich gleich Gebliebenen, desto näher am Urquell, je mehr es sich verändert, desto weiter entfernt es sich davon. Demzufolge genügt es das Althergebrachte irgend einer Erscheinung nachzuweisen, um ihrer Bevorzugung vor jüngeren gewiss zu sein. Das Alter verbürgt den Werth und statt des Erweises des Letztern genügt der Nachweis des Erstern. Der historische Beweis vertritt die Stelle des philosophischen, die Urkunde der Geburt die Sanktion der Vernunft.

Die Wirkung dieses Grundsatzes auf die Aesthetik ist augenscheinlich. Wenn auch die ganze Schönheit nur dem „anschaulichen Ausdruck der ganzen Idee“ zukömmt, macht jede Kunst und Naturerscheinung ihrem Alter nach Anspruch der mehr oder weniger anschauliche Ausdruck derselben zu sein. Die ältere wird es über die jüngere, die dem Urschönen nähere über die demselben fernere davontragen. Keines Vergleiches mit der Idee wird es bedürfen, sondern die Reihenfolge wird entscheiden. Der Römer verliert gegen den Griechen, der Grieche selbst wird folgerichtig gegen den Aegypter und Inder verlieren müssen. Die Kunstgeschichte ist die Geschichte der unaufhörlichen Verschlechterung

der Kunst, alles Werden und Geschehen ist ein beständiger Abfall. Die Lobpreisung des Alten muss an die Stelle der Kritik treten und der einzige Rath an die Kunst die romantische „Umkehr“ sein.

In Plato, Aristoteles, Plotin erschöpft sich die theoretische Kunstweisheit des Alterthums. Der erste noch unbestimmt zwischen der Bestimmung der Schönheit durch die Form oder durch den Gehalt umherschwankend, der Zweite, der antike „Classiker“ an der Alleinmustergiltigkeit der Form entschieden festhaltend, der Dritte, der „Romantiker“ der alten Philosophie das Schöne ebenso bestimmt in der Erscheinung des göttlichen Gehalts und in seiner Abkunft vom höchsten Urquell suchend. Damit sind Richtungen gegeben, die sich seitdem in der Geschichte der Aesthetik allenthalben wiederholt haben. Traten sie dort nur vereinzelt als beiläufige Ansichten über das Schöne auf, so begründen sie seit dem Auftreten der Wissenschaft von demselben als besonderer philosophischen Disciplin den ganzen Gehalt und das Wesen der ästhetischen Schulen. Materiale (historische) und formale Aesthetik werden Schlagworte wissenschaftlicher Parteien, die sich nicht blos auf ästhetischem, sondern auf dem ganzen Gebiet durchgreifender philosophischer Gegensätze befehden, und sie fallen zusammen mit den Bezeichnungen und Richtungen romantischer und antiker, moderner und classischer Kunst. Aus den schroffen Extremen aber klärt sich allmälig der richtige Sachverstand: Gehalt und Form, beide dem vollkommenen Werke und Menschen gleich, obwohl vielleicht dem Kunstwerke und Künstler nicht im gleichen Grade wichtig, stellen sich in das richtige Verhältniss zu einander; das Schöne gibt dem Guten und Wahren zurück, was ihm ungerechterweise von diesem zugeeignet worden und stiftet statt des unrechtmässigen Besitzes einen ewigen Bund mit demselben, in dem jedes das Seine und Alle das Höchste anstreben „mit vereinten Kräften.“

Vom dritten Jahrhunderte bis zum achtzehnten ist in der Geschichte der Philosophie des Schönen und der Kunst nichts als eine grosse Lücke. Einzelne feine ästhetische Bemerkungen finden sich in den Schriften der beiden Philostratus, aber sie betreffen beinahe ausschliesslich das Wesen der Malerei und lassen

sich auf eine philosophische Erörterung der Begriffe des Schönen und der Kunst nicht ein. Eigenthümlich ist aber dem ältern Philostratus die scheinbare Erweiterung des Begriffs der künstlerischen Thätigkeit, die nach ihm nicht mehr eine blosse Nachahmung dessen ist, was sie gesehen, sondern die zugleich darstellt, was sie nicht gesehen hat, vermöge eines besonderen schöpferischen Vermögens, das er als *φαντασία* der *μίμησις* entgegenstellt. Nicht nur durch diese wirkten auf die Phantasie die Gegenstände betäubend ein und hemmten und störten dadurch ihre Thätigkeit, sondern „ohne sich verwirren zu lassen, dringe die Phantasie auf das los, dessen Idee sie sich vorgebildet hat*).“ So müsse man denn um ein Bild des Zeus zu entwerfen, ihn im Geiste schauen mit dem Himmel und den Jahreszeiten und den Gestirnen und wenn man die Athene im Bilde darstellen wolle, Schlachtfelder und Weisheit und Künste in seinen Geist aufnehmen und wie sie aus Zeus Geiste entsprungen sei **). Darnach scheint nun Philostratus allerdings der Phantasie den Vorzug vor der Nachahmung einzuräumen, allein wie weit er davon entfernt ist, sich von dem Wesen der ersten einen klaren Begriff zu machen, zeigen sogleich seine Folgerungen. Aller nachbildenden Thätigkeit gehe nämlich eine geistige Nachbildung im Innern voraus, durch welche letztere wir auch eine Umbildung des Wahrgenommenen bewirken, z. B. den Wolken eine Gestalt geben könnten, die sie in Wahrheit nicht hätten. Diese besässen alle Menschen, jene zu welchen die Farbenbereitung und Pinselführung nothwendig ist, nur der Maler. Dieser bilde mit der Hand und dem Geiste, derjenige, der vom Malen gar nichts verstehe, wenigstens mit dem Geiste nach. Zum Beweise, dass hier eine eigenthümliche ergänzende Thätigkeit des Geistes stattfindet, weist er auf die sogenannten Monochromen und schattirte Gemälde (*μονοτρόπως ξυντιθέμενα*) hin, wo uns z. B. ein Jeder, ungeachtet er mit weissen Strichen gemalt sei,

*) Müller a. a. O. S. 317. „*μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν. χωρεῖ γὸρ ἀνέκπληκτος πρὸς ἀ αὐτὴ ὑπέθετο.* Apoll. vit. VI. 19. Philoste. Ope. ed. Olear.

**) Wie wenig Philostratus damit das Richtige getroffen, sieht man aus Phidias Antwort, welche die Hinweisung auf die bekannten Verse der Ilias enthielt. Vergl. Brunn. Gesch. d. gr. K. I. S. 200

nichts destoweniger durch seine anderweitigen Kennzeichen schwarz erscheine. Aber diese hinzudichtende Thätigkeit ist immer noch keine schöpferische, indem sie z. B. von dem gewohnten Bild eines Inders ausgehend auf Wahrnehmung einiger Eigenschaften desselben sich das Ganze vorstellt; sondern eine nachbildende, weil sie auf dem bereits bekannten Bilde eines Inders beruht. So sind auch Phidias und Praxiteles und die ihnen ähnlichen Künstler „zwar nicht in den Himmel aufgestiegen und haben hier die Gestalten der Götter abgebildet," aber es gibt ja auch noch einen „andern Ursprung der Werke der bildenden Kunst, als den der Nachahmung?" Da nun Phidias und Praxiteles nicht die Gestalten der Götter im Himmel abgebildet, so müssen sie dieselben, wie sie ihnen im Innern der Seele erscheinen, abgebildet haben und der Unterschied der *φαντασία* von der *μίμησις* ist kein anderer, als dass jene ein Inneres, mit Augen Ungeschautes, diese aber ein Aeusseres mit Augen Geschautes nachahmt, woraus auch erklärlich ist, dass auf jenes die äussern Gegenstände nicht so verwirrend eindringen können, wie auf dieses. Damit verträgt sich auch der Begriff einer der äussern stets vorangehenden geistigen Nachahmung ganz gut, weil eine solche sowohl bei der *φαντασία*, als bei der *μίμησις* stattfindet, ohne dass dadurch jene zu einem schlechthin schöpferischen Vermögen wird, indem sie ebensogut nach bekannten ihr gegebenen Bildern verfährt, als diejenige Thätigkeit, welche nach dem ihr durch Anschauung bekannten Bilde eines Inders die monochromatische Zeichnung eines solchen ergänzt*). Vielmehr findet hier genau

*) Wir können daher Müller nicht beistimmen, wenn er in der *φαντασία* des Philostratus eine eigentlich schöpferische Thätigkeit im höheren Sinn II. S. 323. finden will; dieses wäre sie nur, wenn sie die Idee frei schüfe, aber gerade in diesem erscheint sie gebunden. Wie sie in den zerrissenen Wolken Centauren sieht, weil sie das Bild eines Centauren bereits besitzt, so schafft sie im Innern das Bild des Olympischen Zeus, weil sie die Idee eines solchen bereits hat, d. h. sie schafft es nicht, sondern bildet es nach. Ueber diesen Begriff einer innern geistigen Nachbildung kommt daher die *φαντασία* des Philostratus nicht hinaus, damit aber die Kunst auch nicht über die Nachahmung. Gegen die reine Nachahmung äusserer Dinge ist dies immer ein Fortschritt zu nennen; nur ist dieser Fortschritt nicht erst von Philostratus, sondern längst von Aristoteles gemacht

dieselbe Grundansicht statt, wie in der oben citirten Stelle Ciceros, wo dem Phidias beigelegt wird, dass er seinen Zeus speciei menti insidenti gemäss gebildet habe, welche species nichts weiter, als eine platonische Idee ist.

Von dieser *φαντασία* ganz verschieden ist aber dasjenige, was Philostratus die *σοφία* des Künstlers nennt, was aber von neueren Erklärern (z. B. von Müller) für Eins damit gehalten wird. Jene bezieht sich ganz auf die Gestalten, möge der Künstler sie nun gar nicht, oder wenigstens nicht völlig so gesehen haben, wie er sie bildet, diese dagegen, wie man aus den Beispielen sieht, welche Philostratus anführt, auf kleine Erfindungen, welche als solche weniger die Einbildungskraft, als den Verstand des Künstlers und seine Fähigkeit verrathen, einen gewissen (nicht in der Gestalt liegenden) Zweck zu erreichen. In seiner Beschreibung der Neapolitanischen Gemäldesammlung nämlich sagt er bei Schilderung eines Gemäldes, welches eine anmuthige Sumpfgegend darstellte, man habe noch sehr wenig daran gelobt, wenn man an dem Gemälde die Wahrheit, mit welcher der Maler alle Gegenstände der Natur dargestellt habe, lobe, das Hauptsächlichste in der Kunst sei nicht das, was zur Nachahmung gehöre, sondern die Erfindung und das Zweckmässige. Worin besteht nun in dem obigen Gemälde die Erfindung und die Weisheit des Künstlers? Er hat in demselben eine männliche Palme über einen Bach hinüber sich neigend dargestellt, um mit ihren Zweigen eine auf dem entgegengesetzten Ufer stehende weibliche Palme zu erreichen! „Wasser und Land sollen hiedurch nach Göthes Worten in wechselseitigen Bezug freundlich dargestellt werden*).“ Der wahre Werth der Darstellung läge hiernach in ihrem symbolischen Charakter, in der passenden Wahl des Sinnbildes für den auszudrückenden Gedanken. Darin wird man bestärkt, wenn Philostratus weiter das Verdienst der eigentlichen Formbildung höchst gering anschlägt **), dagegen das Zweckgemässe z. B. dass (der von Liebe zur

---

worden, wenn er der Kunst vorschreibt die Dinge zu bilden, nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollten.

*) Philostrats Gemälde. S. W. 1830. 39. Band. S. 16.

**) Leicht ist es einem Jeden die Ariadne und den Theseus vollkommen schön zu bilden. Phil. I, 15.

Ariadne ergriffene) Dionysius „ἐκ μόνου τοῦ ἐρᾷν“ gemalt sei, besondern Lobes werth achtet. Daher legt er auch vor Allem auf den geistigen Ausdruck Werth und der jüngere Philostratus macht es zur Hauptaufgabe des Malers, „die menschliche Natur wohl durchforscht und die Erkennungszeichen der verschiedenen Gemüthsstimmungen auch bei Schweigenden vollkommen inne zu haben.“ Auf das subjektive Element in der Kunst ist dadurch ein höherer Werth gelegt, obwohl keiner, der nicht auch schon beim Aristoteles anzutreffen wäre. Es ist derselbe Kunstverstand, den Horaz in seinem Briefe an die Pisonen empfiehlt und dessen Sichtbarkeit dem Kunstwerk eine neue Schönheit, dem Künstler einen besondern Werth gibt, ohne dass die Kunst selbst aufhörte eine nachahmende zu sein.

Das Fragment des Longinus über das Erhabene (gleichfalls aus dem 3. Jahrhunderte) hat nur dadurch Werth, weil es einen bis dahin nur in einer verloren gegangenen Schrift des Rhetors Cäcilius und ausserdem von Dionys von Halikarnass*) behandelten Begriff in die Theorie der Dicht- und Redekunst einführt, obgleich es weit davon entfernt ist, ihn zu erschöpfen. Denn eine eigentliche Erklärung des Erhabenen findet sich bei ihm nicht, wohl aber eine Angabe der Wirkungen und des Einflusses, welchen es auf die Gemüther der Menschen hervorbringt. Das Erhabene, sagt er, erregt Staunen und Bewunderung, dies aber sind Affekte, die nicht eine milde und allmälige Einwirkung auf die Seele üben; auf einmal bemächtigen sie sich des Menschen und üben eine Herrschaft über ihn, der kein Widerstand entgegengesetzt werden kann; nicht das man mit Willen, geschmeichelt und überredet, sich fügte der Macht, die Raum in uns gewinnen will: ein Uebergewaltiges, ein Uebermässiges ist es, das auf uns eindringt, so dass von Wahl und Wollen hier gar nicht mehr die Rede ist. Statt aber nun zu zeigen, worin das wahrhaft Erhabene bestehe und wodurch es sich von einer falschen Erhabenheit unterscheiden, gibt er Beispiele, aus denen man sieht, dass es eigentlich nur die moralische Erhabenheit ist, welche er meint, denn „nichts ist wahrhaft erhaben, dessen Geringschätzung von Erhabenheit zeigt.“ Daher ist nach ihm auch

*) Vergl. Müller a. a. O. II. S. 238.

nur die erhabene Seele des erhabenen Stils fähig, während alle äussern Mittel ins Gekünstelte und Bombastische umschlagen.

Unter den christlichen Philosophen hat nur der heilige Augustinus dem Begriffe der Schönheit Aufmerksamkeit gewidmet. Sie war ihm, wie man aus einem seiner Briefe sieht „eine das Mannigfaltige verknüpfende Einheit*).“ In dem Buche de vera religione cap. 32. heisst es: Quaenam, quare sint pulcra et si titubabitur, subjiciam, utrum ideo, quia similes sibi partes sint et aliqua copulatione ad unam convenientiam redigantur.“ Damit hängt es zusammen, wenn er anderwärts die Schönheit Gottes mit dem Mass im Zusammenhang findet, welches ihm zukommt, welches er in sich selbst hat**). Auch die Schönheit der natürlichen Dinge besteht in Mass und Ordnung (numerosum), nach bestimmten Zahlenverhältnissen gestaltet ***). Damit steht es auch nicht im Widerspruch, wenn er die Schönheit mit der Wahrheit zusammenstellt, so dass nichts schöner sei, als die übersinnliche und unveränderliche Wahrheit, denn beide sind Eigenschaften Gottes, der die ewige Form, und dessen Sprache die Schönheit der natürlichen Dinge ist. Der christliche Schüler des Neuplatonismus überträgt die Prädikate, mit welchen dieser die höchste Idee ausschmückt, auf die persönliche Gottheit. Die Dinge sind schöner, je mehr und je deutlicher die Gottheit in ihnen erscheint.

Bei den Nachfolgern des Augustinus verschwindet auch diese kärgliche Spur wissenschaftlicher Betrachtung des Schönen. Mit dem Verfalle der Kunst und ihrer ausschliesslichen Verwendung zu kirchlichen Zwecken musste umsomehr die theoretische Erforschung derselben Werth und Bedeutung einbüssen. Wo überhaupt die Schönheit bei den Scholastikern erscheint, da tritt sie wie bei Augustinus in engster Beziehung zu Gott als sinnliche Erscheinung desselben auf. Aber auch als im 13. Jahrhunderte die Kunst in Italien einen neuen Aufschwung nahm, als die Dante, die Giotto, die Pisani unvergängliche Werke schufen, blieb sie der Philosophie fremd, die zur selben Zeit in unfruchtbaren Kämpfen über den Vorzug des Aristoteles vor Plato sich zersplitterte. Selbst

*) Omnis pulchritudinis forma unitas est.

**) Ritter VI. S. 289.

***) Ebend. S. 294. nach de lib. art. II. S. 41.

das Wiederaufleben der Antike, das die Kunst im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderte auf den Gipfel erhob, brachte der Theorie derselben keinen andern Vortheil, als dass hervorragende Köpfe, wie Leonardo und Dürer mit dem Aufsuchen der richtigen Verhältnisse des menschlichen Körpers sich beschäftigten und Michel Angelo und Raphael von in Plato bewanderten Freunden belehrt in kurzen Aussprüchen sich Rechenschaft über das Wesen der menschlichen Schönheit und das Verfahren des Künstlers zu geben versuchten. Bekannt ist der Rath des Ersten an Marco da Siena, er solle allzeit seine Figuren pyramidenförmig, schlangenförmig, und mit Eins, Zwei und Drei mannigfaltig machen. Ebenso bekannt ist der Ausspruch des Letztern in seinem Briefe an den Grafen Castiglione, dass er zu seiner zauberhaften Galatea in der Farnesina die einzelnen Schönheiten von vielen Schönen gesammelt, sie aber zuletzt doch aus dem Kopfe gebildet habe. In beiden Aeusserungen verräth sich die classische Alterthumsgelehrsamkeit der Zeit, deren Aesthetik die Erneuerung Platonischer und wie in Raphaels Ausspruch, Sokratischer, auch dem Zeuxis zugeschriebener Ansichten vom Wesen der Kunst und der Schönheit war. Ueberwog im Mittelalter das theologische, so überwog in der Zeit der Wiedererweckung der Wissenschaften das philologische Interesse, hemmte die Ehrfurcht von der überlieferten Philosophie der alten Welt jeden selbstständigen Aufschwung des Denkens wie überhaupt, so in der Theorie des Schönen und der Kunst. Nicht als ob wir dies als nachtheilig oder unrecht bezeichnen wollten. Die Philosophie musste erst wieder einen festeren Boden gewinnen, als ihre unselbstständige Anlehnung an das Gebäude der Kirche war. Wie die Kunst an der Hand der Antike, so musste die Philosophie der Kunst, wie die Philosophie überhaupt erst eine Schule durchmachen an der Hand des Alterthums, um den lang verlornen Pfad wieder gehen zu lernen. Und auch als dies geschah, als in Bacon, Descartes, Spinoza, Leibnitz bahnbrechende Genien aufstanden, der erstarkten Philosophie der modernen Zeit neue Strassen anzuweisen: da war es natürlich, dass unter dem mächtigen Einfluss der Naturwissenschaften und religösen Umwälzungen zuerst die Metaphysik die Aufmerksamkeit der Denker auf sich zog, die

angeregt durch die einen und im Streite mit den andern sich ein unabhängiges Gebiet zu erobern suchte. Wie die Kunst nach Schillers Ausdruck erst möglich wird, wenn das Bedürfniss befriedigt ist, so ist die Philosophie der Kunst erst die späteste unter ihren Schwestern. Längst hatte die Metaphysik durch die Genannten, die praktische Philosophie durch Grotius, Leibnitz, Puffendorf wiederholte totale Umgestaltung erfahren, ehe die Philosophie der Kunst zuerst nur schüchtern und mit strenger Anknüpfung an das Ueberlieferte sich geltend zu machen vermochte. Es bedurfte eines Reichs des Ueberflusses an Macht und Mitteln, wie es Ludwig XIV. stiftete, um die Theorie der Kunst aus ihrem Schlummer zu wecken. Corneille's Dichtungen, die den Einfluss des Aristoteles blosslegten, riefen seine eigene Abhandlung über ihn und in Gefolge deren das Ansehen des Verfassers der Poetik als alleingültiger Regel hervor. Horaz gewann durch Boileau als praktischer Aesthetiker, die eigentliche Theorie des Schönen des heiligen Augustinus durch Père André*) mächtiges Ansehen in Frankreich, und folglich in der Welt. Als die Literatur wieder eine Macht ward, ward es auch die Aesthetik. Die Wolff'sche Schule in Deutschland ward die Universalerbin aller frühern philosophischen Bestrebungen. Mit dem umfassenden systematischen Geiste, der nur den Deutschen eigen ist, sammelte sie im ersten Dritttheil des 18. Jahrhunderts die Resultate aller bisherigen Philosophie unter der Fahne der prästabilirten Harmonie in ein grosses Ganze. Hier, nachdem Logik, Metaphysik und praktische Philosophie wechselnd die Philosophie ausschliessend beherrscht hatten, ward bei dem Gleichgewichte aller drei, das die Wolff'sche Schule herstellte, auch ein Platz für das Auftreten der Philosophie des Schönen und der Kunst als selbstständige philosophische Wissenschaft gewonnen. Das Verdienst dieses Fundes und der Bezeichnung der Aesthetik als besonderer philosophischen Disciplin, gebührt Alexander Baumgarten, und das Buch, in welchem er sie ausführte, zugleich das erste, das ihren Namen trug, war der 1750 zu Frankfurt an der Oder erschienene erste Band der aesthetica.

*) Dessen, eines Schülers von Maleranche, Essai sur le Beau nennt V. Cousin (Du vrai. du beau et du bien 1857 p. 134, und: Cours de l'hist de la phil. sér. III. t. III. Philos. mod. p. 207—516.

Zweites Buch:

Von der Einführung der Aesthetik als besondere philosophische Wissenschaft durch Baumgarten bis zu ihrer Reform durch Kant in der Kritik der Urtheilskraft 1750—1790.

Erstes Kapitel.

Von Baumgarten bis Lessing.

Die Aesthetik ist verhältnissmässig in Deutschland eine junge Wissenschaft. Ihre erste Begründung fällt in eine Zeit, in welcher bereits alle übrigen philosophischen Disciplinen durch Wolff eine feste Form gewonnen hatten. Die beiden Grundvermögen des menschlichen Geistes: das Erkenntniss- und das Begehrungsvermögen (facultas cognoscitiva et appetitiva) schieden die Philosophie als die Wissenschaft vom Möglichen als Solchen d. i. von Demjenigen, welches keinen Widerspruch in sich enthält, in zwei Haupttheile, einen theoretischen auf das erstere und einen praktischen, auf die Gegenstände des letztern bezüglichen Theil. Jener lehrt, was zu erkennen, dieser was zu begehren oder zu verabscheuen ist. Jener zerfiel nach den Gegenständen des Erkennens: Seele, Welt und Gott in drei Haupttheile: Psychologie, Kosmologie und Theologie; deren jeder selbst wieder einen empirischen, auf Erfahrung und einen rationalen, auf Vernunfterkenntniss beruhenden Theil umfasste. So gab es eine rationale und eine empirische Psychologie, eine rationelle und eine empirische Physik, eine rationale (natürliche) und eine empirische, geoffenbarte Theologie. Da endlich sämmtliche Gegenstände dieser drei Wissenschaften das mit einander gemein hatten, dass sie Wesen seien, so kam hiezu noch eine allgemeine Wesenlehre: Ontologie, welche dasjenige enthielt, welches allen Wesen überhaupt zukommt als philosophia prima. Alle vier zusammen oder eigentlich nur ihre rationalen Theile machen die Metaphysik aus, an welche als

zweiter Theil sich die praktische Philosophie, Moral und Natur recht schliesst, während die Logik, der dritte Haupttheil der Philosophie nach Aristoteles, als „methodus studendi" für das philosophirende Subjekt die Propädeutik zur Philosophie bildet.

Die „Vernunftkunst" oder Logik ist daher wesentlich Erkenntnisslehre, bestimmt unsere Erkenntniss zur höchsten Klarheit und Vollkommenheit zu bringen, da „sie selbst nichts ist, als die natürliche Weise unseres Denkens, deutlich ausgeführt." Ihre Beschaffenheit richtet sich demnach wesentlich nach der Natur unsers Erkennens; je vollständiger dies in allen seinen Theilen aufgehellt und aus der blos „natürlichen Weise" zum vollen Bewusstsein erhoben wird, desto vollkommener die Logik und dieser nach die Erkenntniss.

Die Erkenntniss nun ist wesentlich doppelter Natur: sinnlich, aposteriorisch und vernünftig, apriorisch. Jeder von Beiden entspricht ein besonderes Erkenntnissvermögen, jener das niedere, dieser das höhere. Jenes umfasst die dunkeln, dieses die deutlichen Vorstellungen der Seele; jenes Empfindungs- und Einbildungskraft, dieses Verstand und Vernunft. Empfindungen sind die ursprünglichen, Einbildungen die abgeleiteten Vorstellungen des niederen Erkenntnissvermögens; jene gehören dem Sinne an, diese der Einbildungskraft und zwar je nachdem sie entweder blos Wiederholungen schon dagewesener, oder gänzlich neue Verbindungen gehabter Vorstellungen sind, entweder dem Gedächtniss, der reproducirenden, oder der producirenden Einbildungskraft, der Phantasie.

Dem niederen und höheren Erkenntnissvermögen entspricht in der Wolff'schen Psychologie ebenso ein niederes und höheres Begehrungsvermögen. Jedes Begehren setzt ein Vorstellen des Begehrten d. i. ein Erkennen voraus. Erkenntniss des Vollkommenen (eines Guten) erregt Verlangen; Erkenntniss des Unvollkommenen (eines Uebels), Abscheu. Je nachdem die Erkenntniss des Begehrten selbst durch das niedere oder höhere Erkenntnissvermögen vermittelt wird, ist die Begehrung selbst niederer oder höherer Art. Im ersten Fall ist das Begehrte nur dunkel d. i. sinnlich vorgestellt und es entsteht niedere sinnliche Begierde, die gesteigert zum Affekt und Gewohnheit geworden, Leidenschaft

wird. Im anderen Fall ist die Vorstellung des Begehrten deutlich und es entsteht verständiges Begehren, Wollen und Nichtwollen.

Wir senden diesen Ueberblick der Wolff'schen Eintheilung der Philosophie voraus, um den Ort zu bezeichnen, an welchem die neue Wissenschaft Platz finden konnte und sollte. Zweck der Wissenschaft ist: Vollkommenheit der Erkenntniss. Da diese aber selbst doppelt ist, sinnliche und vernünftige und die Logik nur die Vollkommenheit der vernünftigen herstellt, so muss es eine eigene Wissenschaft geben, deren Ziel die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniss ist, und die eine Art Logik der Sinne vorstellt. Diese Wissenschaft ist Aesthetik.

1. Alex. Gottlieb Baumgarten.

Der Platz, den ihr Baumgarten (geb. zu Berlin 1714 gest. 1767) demgemäss im System anweist, ist dicht neben oder eigentlich vor der Logik, ihrer „älteren Schwester." Wie diese, gehört sie nicht in die Philosophie selbst, sondern in deren Vorbereitungswissenschaft; wie die Logik des höheren, hat sie die Vollkommenheit des niederen Erkenntnissvermögens zum Gegenstande. Wie die Logik die Wissenschaft der intellektuellen, ist sie „die Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntniss a)."

Wie fremd die neue Wissenschaft sich anfänglich unter ihren Schwestern gefühlt haben musste, sieht man aus den Einwürfen, welche ihr Urheber gegen sie besorgte und im Voraus zurückwies. Da heisst es u. A. „Fabeln, Mährchen, Leidenschaften seien unter der Würde des Philosophen b)," „die verworrene Vorstellung (wie sie der sinnlichen Vorstellung eigen) sei die Mutter des Irrthums c)" „die deutliche Erkenntniss stehe höher d)." Auch die gewöhnlichen trivialen Einwendungen fehlen nicht: „die Aesthetik sei eine Kunst und keine Wissenschaft e)," „der Aesthetiker werde wie der Poët, geboren, nicht gemacht f)" „die niedern Vermögen, das Fleisch, seien eher zu bekämpfen als aufzuregen g)" u. s. w. Die Antworten sind kurz, meist treffend, oft naiv. So heisst es auf den Einwurf §. 6. „auch der Philosoph sei ein Mensch unter

a) Aesthetik §. 1. b) §. 6 c) §. 7. d) §. 8. e) §. 10. f) §. 11. g) §. 12.

Menschen und dürfe einem so bedeutenden Theil menschlicher Erkenntniss nicht wohl fremd bleiben" „und gegen §. 12., die Herrschaft über die niederen Vermögen werde begehrt, nicht ihre Zuchtlosigkeit."

Das Ziel der Aesthetik ist „die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntniss als solcher" diese aber ist Schönheit; zu verhüten dagegen ist der sinnlichen Erkenntniss als solcher Unvollkommenheit. Diese aber ist Hässlichkeit*). Sie ist theoretisch, lehrend, allgemein, in sofern sie zeigt, welche sinnlichen Erkenntnisse wirklich schön, d. i. in sich vollkommen seien, praktisch, ausübend, besondere, indem sie zeigt, welche Anordnungen an sich schöner Gedanken selbst schön und daher zu befolgen seien. Zum erstern gehört noch die Semiotik d. i. die Lehre von dem Zeichenausdruck schöner Gedanken und Anwendungen.

Die Erklärung der Schönheit als „sinnlich erkannte Vollkommenheit enthält zweierlei: Vollkommenheit und sinnliche Erkenntniss. Jene erklärt Baumgarten mit Wolff als „Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit," diese setzt eine eigenthümliche Beschaffenheit des Urtheils voraus, durch welches wir jene Vollkommenheit oder Unvollkommenheit wahrnehmen.

Nehmen wir dieselbe in unserem Urtheile durch eine deutliche Vorstellung wahr, so ist das Urtheil intellektuell, ein Verstandesurtheil und die Erkenntniss ist logisch; wenn dagegen durch eine verworrene (dunkle) Vorstellung, so ist das Urtheil sensitiv, ein Geschmacksurtheil und die Erkenntniss ästhetisch. Daher gehört es zur Schönheit der Vollkommenheit nothwendig, dass dieselbe erscheint und zweitens, dass ihre Erkenntniss auf einem dunklen Urtheile beruht. Erkannte Vollkommenheit aber erweckt Vergnügen. Das Vergnügen am Schönen, als sinnlich erscheinender Vollkommenheit beruht demnach auf dunklen Urtheilen.

Daraus folgt, dass alle Vollkommenheiten sowohl, als Unvollkommenheiten für die sinnliche Erkenntniss, die entweder überhaupt für uns verborgen bleiben, oder die wir doch nur durch ein Urtheil des Verstandes gewahren können, den Aesthetiker gar nichts an-

*) §. 14.

gehen *).“ Dahin gehört das zu Grosse oder zu Kleine, das entweder nicht mehr oder noch nicht wahrgenommen worden, das Ueber- und Unsinnliche u. s. w. was Alles schon nach Aristoteles Beispiel von dem 700 Stadien langem Thiere nicht mehr zum Schönen gerechnet werden kann.

Die Erkenntniss selbst, die man die sinnliche heisst, bezeichnet den Inbegriff aller Vorstellungen, welche „unter der Deutlichkeit“ bleiben. „Wollten wir nun entweder die Schönheit und Eleganz dieses Inbegriffs für sich, oder seine Hässlichkeit für sich auf einmal mit dem Verstande überblicken, wie denselben etwa ein gebildeter Kenner betrachtet, so würde die der Wissenschaft nöthige Unterscheidung unter der Last der Gattungs-, Art- und Individualmerkmale ersticken und ermüden. Wir betrachten daher zunächst die allgemeine Schönheit, soweit sie fast aller schönen sinnlichen Erkenntniss gemeinsam ist **).“

„Die Schönheit der sinnlichen Erkenntniss wird allenthalben sein: 1. wahrnehmbare (phaenomenon) Uebereinstimmung der Gedanken, abgesehen von ihrer Ordnung und ihren Zeichen unter einander zu Einem d. i. Schönheit der Dinge und Gedanken, zu unterscheiden von der Schönheit der Erkenntniss, deren erster und Haupttheil sie ist, einerseits und von der Schönheit der Objekte und der Materie andererseits, mit welcher sie des gewöhnlichen Sprachgebrauchs wegen häufig, aber mit Unrecht verwechselt wird. Widerliches kann als solches schön, Schönes auf widerliche Weise gedacht werden. (Possunt turpia pulcre cogitari, ut talia et pulcriora turpiter ***).“

„Die Schönheit sinnlicher Erkenntniss ist wie keine Vollkommenheit ohne Ordnung 2. wahrnehmbare Uebereinstimmung der Ordnung, in welcher wir schön Gedachtes denken sowohl insich, als mit dem Gedachten, Schönheit der Ordnung und Vertheilung ****).“

„Alle Schönheit sinnlicher Erkenntniss ist ferner, weil wir Bezeichnetes nie wahrnehmen ohne Zeichen, 3. wahrnehmbare innere Uebereinstimmung der Zeichen sowol mit der Ordnung als mit den Din-

*) §. 15 und 16.
**) §. 17.
***) §. 18.
****) §. 19.

gen. Schönheit der Bezeichnung, dergleichen Sprache und Ausdruck, wenn das Zeichen eine Rede und zugleich die begleitende Handlung (actio, wenn die Rede mit lebendigem Worte gesprochen wird. Sieh da die drei der Erkenntniss gemeinsamen Grazien (gratias catholicas) *)."

Fassen wir dies zusammen, so folgt 1. dass, da alle Schönheit sinnlich erscheinende Vollkommenheit, diese selbst aber in sich zu Einem übereinstimmende Mannigfaltigkeit ist, alle Schönheit in der Form liege, 2. dass alles Schöne als Mannigfaltiges zusammengesetzt sei, 3. dass zwischen dem Zusammengesetzten ein bestimmtes Verhältniss und zwar das der Uebereinstimmung des Mehreren zu Einem oder des Zeichens mit dem Bezeichneten herrschen müsse. 4. Dass alle Schönheit nur für und durch die Sinne da sei, und eine deutliche logische Erkenntniss sie aufhebt. 5. Dass keine Schönheit ohne Verlangen nach ihrem Besitze bestehen könne, weil Vollkommenheit ein Gut, Unvollkommenheit ein Uebel ist. 6. Dass der wahre Zweck der Schönheit darin bestehe, Verlangen zu erregen, oder weil wir nur das verlangen, was angenehm ist, Vergnügen zu erzeugen.

Natürlicher Weise wird die Schönheit dann am grössten sein, wo die sinnlich erkannte Vollkommenheit die höchste ist. Dies aber findet statt in der Natur, als dem Werke der vollkommensten Schöpferthätigkeit; daher kann diejenige Thätigkeit, welche auf die Darstellung des sinnlich Vollkommenen gerichtet ist, die Kunst, kein anderes Gesetz haben, als diese sinnliche Vollkommenheit der Natur möglichst treu wiederzugeben: naturam imitari ist die Vorschrift der Kunst **).

Zugleich fühlt aber Baumgarten, dass durch diese Erklärung der Kunst zu enge Schranken gezogen wurden. Gerade die Kunst bewegt sich am wenigsten in der blos natürlichen Welt; neben dieser hat sich in ihr eine Welt der Fabel ausgebildet, die er „die Welt der Dichter ***)" nennt und die ein übliches Ansehen, wie diese geniesst. Daraus entsteht eine Schwierigkeit. Da es die höchste Aufgabe der Kunst ist, die Schönheit d. i. die sinnliche

*) §. 20.
**) pag. 104.
***) pag 513.

Vollkommenheit, d. i. die Uebereinstimmung der Theile, sofern sie den Sinnen erscheint darzustellen *) und diese, wie sich von selbst versteht, in der besten Welt realisirt ist, so weicht jede Auffassung der Welt, die von der besten Welt abweicht, auch von der Schönheit ab. Zwar lässt sich neben der besten Welt nicht nur eine, sondern noch eine Menge anderer möglicher Welten denken **), aber sie sind, weil nicht die besten auch nicht die schönsten. Jede Welt, in welcher der Künstler sich neben der wirklichen bewegt, jede, wie Baumgarten sie nennt „heterokosmische Wahrheit" d. i. die ganze „Welt der Dichter" muss demnach nothwendig unvollkommener sein als die wirkliche und jede Umdichtung der Welt ist folglich eine Verschlechterung. Es ist darum ganz begreiflich, wenn er der Welt der Dichter nach Ritters Ausdruck „nicht geneigt" ***) erscheint, da sie ihm mit der „Unnatur" einerlei ist, Jede „Fiktion" ist ihm eben als Fiktion schon verhasst, weil sie als Abweichung von der Wirklichkeit, auch Abweichung von der Vollkommenheit ist, denn die wirkliche Welt ist die beste. Er mag darum die allegorischen Fiktionen der Henriade lieber leiden, als den Gebrauch der heidnischen Götter ****), denn jene können doch Realität haben, da sie zum Ganzen der besten Welt passen, diese widersprechen ihr geradezu. Daher bleibt der Kunst nichts übrig, als die wirkliche Welt darzustellen, und je getreuer sie dies thut d. i. je mehr die wahre Vollkommenheit der besten Welt durch sie treulich erkennbar wird, desto vortrefflicher ist sie. Er treibt den Gedanken der Naturnachahmung noch weiter, als seine Zeitgenossen Home und Batteux, aber er fügt den metaphysischen Grund hinzu, der darin liegt, dass diese Natur die beste ist. Am Sichtbarwerden dieser Vollkommenheit ist ihm allein gelegen, denn wir sollen vor allen Dingen die Wahrheit suchen, durch die Logik, sofern sie dem Verstande, durch die Aesthetik, sofern sie den Sinnen zugänglich ist †). Darum ist die „Fiktion" auch uns soweit erlaubt,

*) pag. 14.
**) pag. 441.
***) Gesch. d. Phil. XII. S. 554.
****) pag. 597.
†) pag. 22.

als sie obgleich nicht selbst Wahrheit, doch der Wahrheit dient, als Nothbehelf also, weil wir nicht alles, worauf uns unsere Gedanken führen, seiner sinnlichen Wahrheit nach erforschen können und weil die moralischen Lehren, die wir einschärfen möchten, durch Beispiele erläutert werden sollen; die passendsten Beispiele aber nicht immer durch die Geschichte an die Hand gegeben werden*). Das Schöne ist eine Folge des Umstandes, dass wir niedere Erkenntnissvermögen besitzen, denen, weil sie nun einmal da sind, die Wahrheit auf ihre Weise auch zugänglich werden soll; auf einem höhern Standpunkte wäre, was als Vorzug gelten müsste, dasselbe gar nicht für uns vorhanden. Daher wird es nicht unnütz sein, die niederen Seelenkräfte zu bilden, weil wir nicht in allen Stücken bestimmte Begriffe erreichen können, und die Natur „keine Sprünge von der Nacht zum hellen Tage macht**)." Die Sinnlichkeit muss zuerst gebildet werden, um hierauf den Verstand zu entwickeln. Die Aesthetik als niedere muss der eigentlichen Logik als höherer Logik vorangehen.

So ruht die Aesthetik wesentlich auf der Psychologie. Das ganze (niedere und höhere) Erkenntnissvermögen ist auf die Wahrheit gerichtet; mittelst des niederen wird diese gefühlt, dunkel erkannt „geschmeckt," mittelst des höheren wird sie eingesehen, deutlich erkannt, verstanden. Sie bleibt immer eine und dieselbe; nur die Organe sind verschieden, durch welche wir sie auffassen. Das niedere Erkenntnissvermögen ist die Vorstufe zum höheren, obgleich auch jenem schon die ganze Wahrheit gegenwärtig werden kann. Das Verhältniss der Wahrheit zum erkennenden Subjekt ist wesentlich „phaenomenologisch."

Die Anknüpfungspunkte dieser Vorstellungsweise sind tief in der Leibnitz'schen Philosophie zu suchen. Die beiden Extreme des subjectiven Idealismus in den Leibnitz'schen Monaden sind dadurch bezeichnet, dass die einen derselben durchaus dunkle, die andern durchaus deutliche Vorstellungen besitzen, während die dritten, in welchen dunkle und deutliche Vorstellungen zugleich vorhanden sind, in der Mitte stehen. Der grossartige Organismus

*) pag. 505; 526.
**) pag. 6.

der prästabilirten Harmonie erheischt, dass zwischen den einzelnen Perceptionen allen einzelnen Monaden, sie mögen nun dunkel oder deutlich sein, vollkommene Uebereinstimmung stattfinde, jede einzeln ein „Spiegel des Universums sei." Dies ist nicht anders zu bewerkstelligen, als durch ein „jeder Monas eingepflanztes Veränderungsgesetz, das als solches mit Rücksicht auf alle übrigen entworfen, genehmigt und in Wirksamkeit gesetzt ist von der Alles überragenden und regelnden Schöpferweisheit Gottes. Jede Monas stellt daher das ganze Weltall auch in ihrer dunklen Vorstellung richtig vor, oder das Beste, was sie in ihrer deutlichen Vorstellung erreichen kann, das entsprechende Weltbild, besitzt sie in ihrer dunkeln Vorstellung bereits wirklich. Auch die unterste Monas stellt die Welt vor, wie sie ist, ohne es zu wissen. Daher ist die sogenannte niedere, weil verworrene Erkenntniss eben so gut Erkenntniss, wie die höhere oder klare, und in Monaden, in welchen beide diese Arten zugleich vorhanden sind, kann dieselbe Erkenntniss in doppelter Form vorhanden sein.

Darauf gründet sich Baumgarten's Lehre. Indem er zunächst den Menschen vor Augen hat, steht ein Wesen vor ihm, in welchem dunkle und deutliche Vorstellungen, niedere und höhere Erkenntniss zugleich vorhanden sind. In seinem frühesten Zustand ohne deutliche Vorstellungen ist er der Thierseele verwandt; seine Aufgabe ist, sich dem andern Extrem, dem Besitz durchaus deutlicher Vorstellungen, so sehr es angeht, zu nähern. Je mehr ihm dies gelingt, desto mehr entfernt er sich von der Stufe der Thierseele, aber es gelingt keinem vollständig und Manchem nur in sehr geringem Grade. Wo es vollständig gelungen wäre, würde das ganze Vorstellen sich in verständige Einsicht verwandelt haben; wo es gar nicht, oder unvollständig oder gar nicht gelingt, ist es doppelt wichtig, dass der daraus entspringende Nachtheil dadurch gut gemacht werde, dass die dunkle Vorstellung selbst eine Art von Einsicht enthalte. Dieses wird dadurch möglich, dass jede Monas, auch die unterste ein Glied des grossen Ganzen und ein „Spiegel des Universums" ist. Auch in ihrer nur dunkeln Erkentniss besitzt sie dadurch ein Analogon der Vernunft, gleichsam einen Instinkt des Richtigen, an der Stelle der klaren Erkenntniss.

Da wäre es nun am einfachsten gewesen, diesen Instinkt selbst für den Schönheitssinn zu erklären. Denn da er immer auf die Wahrheit gerichtet ist und nach seiner ursprünglichen Anlage diese richtig, obgleich verworren erkennt, dunkle d. i. sinnliche Erkenntniss der Wahrheit d. i. der Vollkommenheit oder Schönheit ist, so erkennt dieser Wahrheitsinstinkt, wie er immer erkennen mag, immer das Schöne.

Ja es würde sich kaum denken lassen, wie auf diesem Wege etwa das Gegentheil des Schönen zu Stande kommen könnte, da gerade der Instinkt in seiner Gebundenheit gar nichts anderes, als die Welt, wie sie ist, obgleich nur verworren, zu erkennen vermag, und gerade in seinem dunklen Percipiren stets ein richtiger Spiegel des Universums bleiben muss. Eine „heterokosmische" Welt, vorzustellen ist dem gebundenen Instinkt gar nicht möglich, der durch sein inneres Gesetz auf die wirkliche angewiesen ist, deren Vollkommenheit er verworren, aber unwillkürlich erkennt. Darin besteht aber die Schönheit.

Consequent müsste man zugeben, dass der Thier- und jeder anderen unter dem Menschen stehenden Monas die Vollkommenheit der Welt nicht anders, als in der Gestalt der Schönheit, aber in dieser auch nothwendig erscheinen müsse; denn jede ist ein „Spiegel des Universums", jede aber erblickt dieses nur in verworrener Auffassung. Auch der menschlichen Seele, sofern sie sinnlich ist, konnte und musste die Vollkommenheit der Welt unter der Form der Schönheit erscheinen, so dass sie dann aufhörte für sie schön zu sein, als ihre Vollkommenheit vom Verstande eingesehen wurde.

Aber daraus entsteht die Schwierigkeit, dass nun jede sinnliche Erkenntniss, eben weil sie sinnlich und Ausdruck des niedern instinktiven Erkenntnissvermögens wäre, für schön und vollendet gelten müsste. Hören wir freilich Baumgarten's Definition der Aesthetik, welche er Theoria liberalium artium, gnoseologia inferior nennt, so möchte es scheinen, dass er unter ihr nichts anderes verstanden habe, als eben die Untersuchung, worin denn nun die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniss, die an sich so vollkommen ist, als sie nur sein kann, da sie das Vollkommenste als analogon rationis richtig vorstellt, bestehe, ohne ihr dadurch irgend-

wie Vorschriften geben zu wollen. Hören wir aber, dass er sie zugleich ars pulcre cogitandi, ars analogiae rationis nennt und als eine „Kunst" betrachtet, unser sinnliches Erkennen zur Vollkommenheit zu erheben, so folgt, dass ihm doch nicht jedes sinnliche Vorstellen deshalb, weil es dies ist, für ein schönes könne gegolten, weil er sonst die ars pulcre cogitandi nicht einem turpiter cogitare würde in Gedanken entgegengesetzt haben. Denn wenn das instinktmässig gebundene dunkle Vorstellen von selbst und nothwendig das richtige Weltbild auf verworrene Weise auffasst, so hat es eben damit die Schönheit von selbst und bedarf keiner Kunst, sie erst vorstellen zu lernen.

Entweder es ist nun das sinnliche Vorstellen nicht nothwendig durch ein Veränderungsgesetz der prästabilirten Harmonie an das sinnliche Vorstellen der besten Welt und damit an die Schönheit gebunden oder eine Aesthetik als Anleitung zum pulcre cogitare ist überflüssig. So wenig ein Denken, das nicht anders, als wahr denken kann, (seiner Natur nach) einer Anleitung zum richtigem Denken, einer Logik; so wenig bedarf ein sinnliches Vorstellen, das nicht anders als Schönes vorstellen kann, einer Anleitung zum Schönen, einer Aesthetik. Eines fällt und steht mit dem Andern. Wenn dort kein Irrthum, so ist hier auch nichts Hässliches möglich.

Die strenge Consequenz der Leibnitz'schen Philosophie würde ihrem Urheber eine ästhetische Theodizee abgezwungen haben, wie der Begriff des Bösen eine ethische nothwendig machte. Seinen flach gewordenen Nachfolgern schien solche Folgerichtigkeit entbehrlich. Es hatte Wolff nichts gekostet, die prästabilirte Harmonie beizubehalten und doch den Grund, durch welchen sich Leibnitz zu ihrer Annahme gezwungen sah, fallen zu lassen. Er wollte Alles auf die „Erfahrung" zurückführen und zugleich behalten, was nur durch die Unmöglichkeit aller Erfahrung nothwendig geworden war. So lange die Monaden „keine Fenster" hatten, war der „influxus physicus" und damit die sinnliche Wahrnehmung ausgeschlossen. Aller Sensualismus war in der Wurzel vertilgt, weil aller „sensus externus" undenkbar geworden war. Desto mehr musste der „sensus internus" gepflegt und durch seine vorherbestimmte Uebereinstimmung mit dem Innern aller übrigen

Monaden fruchtbar gemacht werden. Wolff stellte den influxus physicus wieder her, und damit auch die Möglichkeit des Sensualismus, dessen ausschliessliche Herrschaft, wie sie die Engländer verkündeten, er dadurch zu verhindern suchte, dass er die Geltung des influxus physicus auf die „nicht seelenhaften“ Monaden als Elemente der Körperwelt beschränkte, die prästabilirte Harmonie dagegen für das Verhältniss zwischen Seele und Leib als „Hypothese“ beibehielt. Das zaghafte Schwanken, welches dadurch in sein System kam, hat hauptsächlich dazu beigetragen, die wahre Gestalt der Leibnitz'schen Metaphysik für mehr als ein Jahrhunderte den Blicken der Forscher zu entziehen.

So ist denn nach ihm in der Seele nur eine Kraft, „von der alle ihre Veränderungen herkommen*),“ die vorstellende. Diese ist höher oder niedriger, je nachdem sie deutliche oder dunkle Vorstellungen bildet, „weil sie aber bei den Menschen im höheren Grade vorhanden ist, als bei den Thieren, Kräfte aber von einer Art nur in Graden verschieden sein können**),“ so ist auch Sinnlichkeit und Vernunft nur dem Grade nach verschieden. Von jener geht Alles aus, obgleich ihre Vorstellungen, die Empfindungen, Thaten der Seele sind***); demnach haben diese vermöge der Harmonie ihren Grund im „Leibe.“ Aus diesen widerstreitenden Behauptungen, vermöge welcher Wolff einerseits das ganze Denken auf „Erfahrung“ baut, auf der andern Seite wieder gerade bei der denkenden Seele alle dunkle sinnliche Erfahrung ausschliesst und so zugleich dem Rationalismus und dem Sensualismus genug thun will, entspringt nach Ritter's treffendem Ausdruck die „Lockerheit“ seines Systems. Da er an der Grundlage des Rationalismus, wie ihn Ritter nennt, wo aber der Ausdruck Idealismus besser gewählt erschiene; dass nichts von Aussen in die Monas kommen kann, für die Seele festhielt, so kann er vom Sensualismus für die Psychologie nichts entlehnen als die Methode, aus ursprünglich dunklen Vorstellungen d. i. einzelnen Empfindungen das gesammte Vorstellungsleben zu entwickeln. Er musste auf

*) Ver. Ged. v. Gott. Halle 1722. S. 745.

**) Ebendaselbst. S. 814.

***) Eb. S. 818. Vgl. über die Lehre Wolff's Ritter, Geschichte der Phil. S, 524, XII.

eine allgemeine Theorie der Erfahrung zu kommen suchen, wodurch die sinnliche Erkenntniss, ohne aufzuhören dies zu sein, zur höchstmöglichen Vollkommenheit gebracht würde. Gerade eine solche fehlt nun seinem Systeme, das sich mit der Verstandeslogik des Aristoteles begnügt, und von einer Erfahrungslogik kaum spricht. Es geht seinem Systeme, wie Ritter bemerkt, gerade dasjenige ab, was Bacon in seinem „novum Organon“ zu leisten sucht, die allgemeine „Erfahrungsmethode *).“

Dies also und nichts Anderes hätte Baumgarten's Aesthetik, die dieser zum niedern Erkenntnissvermögen stellt, wie die Logik zum höheren, eigentlich zu leisten. Induktion und Analogie, eine induktive Logik musste ihr Gegenstand sein, wenn sie wirklich, was sie sein sollte, eine gnoseologia inferior, wäre. Was ist sie nun wirklich? Wir haben es schon oben gesagt, eine unmittelbare sinnliche Wahrnehmung der Wahrheit, die sonst nur durch den Verstand erkannt werden kann. Wir haben in der Sinnlichkeit eine dunkle Vernunft, welche ganz dasselbe thut wie die klare, nur auf „verworrene Weise.“ Es gibt nach Baumgarten **) eine inferior facultas, identitates rerum cognoscendi und eine eben solche, diversitates rerum cognoscendi, deren erste das ingenium, die zweite acumen sensitivum heisst; eine memoria sensitiva, facultas fingendi, facultas dijudicandi, qua judicium sensitivum et sensuum, expectatio casuum similium, facultas signatrix sensitiva, kurz alle Operationen der Vernunft nur verworren vollzogen. Sie constituiren zusammen das analogon rationis, complexum facultatum omnin nexum confuse repraesentantium. Die Theorie dieser dunklen Vernunft ist die Aesthetik.

Wie oben bei der Bestimmung des Objektes der Schönheit nicht über die Bestimmung, dass dieses Eins mit der Vollkommenheit, so kommen wir bei der Betrachtung des subjectiven Vermögen nicht darüber hinaus, dass dieses Eins mit dem Erkenntnissvermögen und seine Gesetze genau die der Vernunft selbst seien, nur „verworren“ thätig, während die sogenannte „Vernunft“ klar thätig ist. Folgerichtig dürfte die künstlerische d. i. auf die

*) XII. S. 557.
**) Metaphysik S. 641. bei Ritter XII. S. 558.

Darstellung des Schönen gerichtete Thätigkeit von der philosophischen, welche die Wahrheit sieht, sich nur darin unterscheiden, dass diese das Vollkommene deutlich, jene dagegen nur dunkel erkannt, nur nach dunklen Vorstellungen der Vollkommenheit handelt. Mithin wäre Sinnlichkeit ein analogon der Vernunft, wie die künstlerische Thätigkeit gleichfalls ein analogon der philosophischen Thätigkeit zu nennen, indem dieselbe erkennende Thätigkeit in ihr schaut, was sie in jener erkennt, der einen die Wahrheit im Bilde gegenwärtig ist, der andern im Begriffe.

Wir werden diesem Gedanken bei einer Schule wieder begegnen, die sich über die Wolff'sche Philosophie jederzeit hoch erhaben gefühlt hat. Das ästhetische Empfinden gewährt eine wirkliche Erkenntniss, nicht blos eine Vorbildung, nur in der Form von der gemeiniglich sogenannten unterschieden. Welche Erkenntniss, darüber lässt der formalistische Sinn des Wortes Vollkommenheit, den es in der ganzen Wolff'schen Schule hat, uns allerdings in Zweifel. Aber gerade die nur formelle Bedeutung des Wortes ist seinem Gebrauch in der Aesthetik günstig. Die Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen ist etwas so entschieden Wohlgefälliges, dass man darüber vergisst, dass es der Baumgartenschen Aesthetik um das Gefallen gar nicht zu thun ist. Die Aesthetik gehört nach ihm in den rein theoretischen Theil der Philosophie; das Vollkommene wird durch sie nichts weiter als erkannt, und die Sinnlichkeit des Erkennens des Vollkommenen macht das Wesen der Schönheit aus; wenn es über das, als Vollkommenes noch einen Werth für unser Begehrungsvermögen besitzt, so hat dieses mit seiner Schönheit nichts, wohl aber mit seiner Vollkommenheit zu schaffen. So führt das Schöne ein Verlangen wohl mit sich, weil dieses eine Folge des Erkennens eines Vollkommenen ist, aber es selbst ist weder ein solches, noch ist das Verlangtwerden der Zweck des Schönen. Dennoch aber soll es eine Lust mit sich führen, denn nach Wolff, welcher hierin dem Cartesius folgt, ist die wahre Lust in der Anschauung der Vollkommenheit zu finden*). Als Beispiel solcher Lust wird die Freude an der Ordnung angeführt, welche letztere als solche sichtbarer Ausdruck

*) V. Gott. S. 404.

der Vollkommenheit ist. Anderseits weist Baumgarten die Kunst auf die Natur hin, in welcher die Vollkommenheit Gottes sinnlich ausgedrückt erscheine, und nicht die Natur, sondern die Göttlichkeit, deren Abbild sie ist, möchte er als Vorbild des Künstlers bezeichnet wissen.

Eben dies macht der formelle Sinn des Wortes Vollkommenheit möglich. Vollkommenheit ist nach Wolff das Gute, sinnlich erkannte Vollkommenheit das Schöne. Beide sind von einander dem Inhalte nach so wenig verschieden, wie es anderseits das Wahre vom Guten und Schönen ist; denn wie das Wahre für das Erkenntnissvermögen das zu Erkennende, ist es für das Begehrungsvermögen das zu Begehrende, das höchste Gut, das Gute. Wahres, Gutes und Schönes sind Eins; ihre Verschiedenheit fällt nur innerhalb der Vermögen, durch welche sie aufgefasst werden, und ist daher rein „phänomenologisch.“ Das Vollkommene durch den Verstand erkannt, ist wahr, durch den Sinn erkannt, schön, durch das Begehrungsvermögen erstrebt, gut. Im Grunde jedoch ist das unter sich Uebereinstimmende nur schön, ohne dass es desshalb weder wahr, noch gut zu sein nöthig hätte. Ein consequentes System, das auf einem falschen Prinzip beruht, kann durch seine innere Uebereinstimmung schön, also im Wolff'schen Sinne vollkommen sein, und dabei durchaus falsch. Ein folgerichtiger Charakter, mit einem unsittlichen Grundsatze, ein wahres Muster ästhetischer Harmonie und doch nichts weniger als gut. Nicht die innere Harmonie, erst die Beschaffenheit des Zweckes, zu dem die Theile zusammenstimmen, macht das Harmonische gut; die Harmonie an sich ist eine bloss ästhetisch wohlgefällige Eigenschaft.

Die Inhaltsleere, tadelnswerth bei den höchsten Begriffen der Ethik, ist am Platze der Aesthetik. Das Gute ist keine blosse Form, aber das Schöne besteht nur in Formen. Ein dunkles Gefühl davon leitet die Wolff'sche Moral, ihren formalistischen Irrthum betreffs der Ethik dadurch unschädlich zu machen, dass sie an die Stelle der inhaltslosen Vollkommenheit überhaupt als des sittlichen Ideals unvermerkt die inhaltsvollste Vollkommenheit des vollkommensten Wesens schiebt. Aber nun wirkt dies Gefühl, das in der Ethik am rechten Orte ist, rückwärts auch auf die Aesthetik herüber und schiebt der inhaltslosen rein an sich als

Harmonie ästhetisch wohlgefälligen Vollkommenheit, die erfüllte göttliche, die Zweckmässigkeit der besten Welt, mit ihren fixirten Plänen und Absichten unter, der Phantasiewelt des Schönen die wirkliche, und verlangt, nicht dass jede in sich vollkommene schön, sondern, dass nur die beste Welt die schöne sei. Dem Einfluss dieses Irrthums auf die Auffassung der Künste sind wir oben begegnet. So lange der Begriff der Vollkommenheit rein formell gefasst wird, steht uns nichts im Wege, mehrere mögliche Welten zu denken, in denen sichtbare Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen d. i. Schönheit vorhanden ist. Wird er aber auf eine bestimmte, mit bestimmten Zwecken und Absichten eingeschränkt, so sind die übrigen möglichen Welten nicht mehr schön, die „heterokosmische,“ die „Welt der Dichter“ ist die der „Unnatur,“ die Kunst verschlechtert die Dinge statt sie zu verschönern. An die Stelle der künstlerischen Umbildung muss die bare Nachahmung des Vorhandenen treten.

II. Seine Schule: Eschenburg, Eberhard.

Die Folgen dieser Auffassung machen sich durch die ganze Aesthetik der Wolff'schen Schule geltend. Eschenburg*) erklärt die Aesthetik als „die Theorie der sinnlichen Erkenntniss des Schönen,“ Schönheit aber als „sinnlich erkannte Einheit des Mannigfaltigen**). Es ist nach ihm von dem Vollkommenen und Guten zu unterscheiden. Jene beiden erstrecken sich auf das Unsichtbare und Uebersinnliche, auf den Gehalt. „Der Sitz des Schönen aber sind sichtbare Gegenstände und hauptsächlich ihre Formen.“ Seine Wirkung ist „Wohlgefallen und Vergnügen.“ Sein Gefühl aber „liegt in undeutlichen Vorstellungen und wird durch Zunahme der Deutlichkeit geschwächt.“

Beinahe ebenso urtheilt auch Eberhard***) indem er die Aesthetik als die Wissenschaft der Regeln der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniss und der Beziehung derselben erklärt****),“

*) Theor. der schönen Wiss. Berlin 1782.

**) Seite 22.

***) Theor. d. sch. W. W. Halle 1786.

****) S. 4.

das Schöne aber als dasjenige definirt, was „den deutlichern Sinnen Vergnügen oder angenehme Empfindungen verursacht." Diese „deutlichern" Sinnen sind Gesicht und Gehör; die „Regeln, welche das Vergnügen der undeutlichen Sinnen zum Gegenstande haben, können nicht zur Aesthetik gehören.". „Enger" nimmt er das Wort „schön," indem er es dem „bloss Angenehmen" entgegensetzt, also zugibt, dass das Angenehme allein nicht das Schöne macht. Das erste Gesetz der schönen Künste und Wissenschaften leitet er aus ihrem „allgemeinsten Endzwecke ab, welcher nach ihm „das Vergnügen" ist. Dieses aber entsteht aus dem Gefühl der Vollkommenheit; das höchste Gesetz aller schönen Künste ist also „sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit," diese ist die „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem" und heisst Schönheit wenn sie die „sinnlich vorgestellte Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen, ästhetische Vollkommenheit aber im engern Sinne, wenn sie die sinnlich vorgestellte Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem Zwecke ist." Als solche ist die Schönheit nur „äussere Vollkommenheit, denn die Verhältnisse sind in Dingen, die ausser einander sind, es sei, dass sie neben einander sind oder auf einander folgen." Die „grösste Vollkommenheit hat daher ein Werk" wenn seine Schönheit mit seiner Vollkommenheit übereinstimmt.

Darnach ist es ganz deutlich, dass das Schöne nur in „Verhältnissen" liegt, also nur in seiner „Form." Der Quell aber des Vergnügens, den dasselbe beim Beschauen erregt, liegt in den angenehmen Empfindungen, die es verursacht, die eigentliche angenehme Empfindung aber, die es uns verursacht, ist, dass „es uns viele Vorstellungen gewährt,. weil es uns also das Gefühl unserer Vollkommenheit gewährt." Denn da wir uns unmittelbar nur der Veränderungen oder unserer Vorstellungen bewusst sind, so kann uns die Vollkommenheit eines Werkes nicht anders Vergnügen machen, als durch das Anschauen unserer Vollkommenheit."

Nur in einem Punkt weichen Beide Vorhergehende von Baumgarten ab, dass sie ausdrücklich den Zweck des Schönen in das Vergnügen setzen,. während Baumgarten in die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniss. Dadurch erhält die Schönheit eine ausdrückliche subjektive Beziehung auf das Subject und einen

ausser ihr liegenden Zweck, während die Vollkommenheit selbst in ihr gelegen ist. Ist die Schönheit nichts Anderes, als sinnlich erkannte Vollkommenheit, so hat sie den Zweck in sich, ist sie dagegen nur da, um Vergnügen zu erzeugen, so hat sie ihren Zweck ausser sich. Insofern sie Vollkommenheit ist, ist sie objektiv, insofern sie bloss Vergnügen zu erzeugen da ist, lediglich subjektiv. Dort wird sie ihrem Wesen, hier bloss ihrer Wirkung nach bestimmt, da diese doch bloss eine Folge ihres Wesens ist.

Die vielfältige Spaltung der Richtungen in der Aesthetik nach Baumgarten entspringt aus dieser innerlichen Zweiheit der Erklärungen. Je nachdem der objektive Faktor, die Vollkommenheit oder blos der subjektive, das Vergnügen ins Auge gefasst wurde, scheiden sich die Meinungen. Der Begriff der Vollkommenheit wird einerseits, der Ursprung und die Natur des Vergnügens andererseits untersucht. Daraus entspringt die grosse Mannigfaltigkeit der ästhetischen Erkenntnisse.

III. **Sulzer** (geb. 1720, gest. 1779).

Nach der ersten Seite hin neigt sich Sulzer*), wenn er statt das Vergnügen zu untersuchen, welches das Schöne erzeugt, die Form bestimmt, deren Betrachtung Vergnügen macht. Er unterscheidet 3 Classen des Wohlgefallens. Einige Dinge gefallen uns, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben. In diesem Fall haben wir nicht an der Sache, die wir oft gar nicht kennen, sondern an ihrer Wirkung, unserer Empfindung Vergnügen. Daher haben die Dinge eine unmittelbare Beziehung auf unsere Bedürfnisse und sind das „Gute." Andere Dinge gefallen nur durch deutliche Vorstellung des Verstandes von ihrer Beschaffenheit. Dahin gehört das „Vollkommene" und das „Wahre." Zwischen Beiden liegt dasjenige, dessen Beschaffenheit unsere Aufmerksamkeit reizt, aber ehe wir wissen, was die Sachen sein sollen, ehe wir sie deutlich erkennen, empfinden wir ein Wohlgefallen daran. Dies ist das „Schöne."

Das „Gute" gefällt durch seinen materiellen Stoff, der angenehme Empfindungen erweckt, das Schöne ohne Rücksicht

*) Theorie d. schönen Künste IV. S. 248.

auf den Stoff durch seine Form oder Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie sonst gleich nichts an sich hat, was den Gegenstand in anderen Absichten brauchbar machte; „das Vollkommene" weder durch den Stoff noch durch seine äusserliche Form, sondern durch die innerliche Einrichtung wodurch es ein Instrument oder ein Mittel wird, irgend einen Endzweck zu erreichen.

Daher ist Schönheit nicht blos „sinnlich erkannte Vollkommenheit," sondern höchstens „Vollkommenheit der äussern Form d. i. insofern sie dem allgemeinen Begriff, dass die mannigfaltigen Theile in ein wohlgeordnetes Ganze sollen vereinigt werden" entspricht, denn nicht alles Vollkommene ist schön, wie nicht alles Schöne vollkommen d. i. zu irgend einem Zwecke bestimmt.

Vielmehr „lassen sich die Eigenschaften des Schönen auf drei Hauptpunkte bringen: 1. Die Form im Ganzen betrachtet muss bestimmt und ohne mühsame Anstrengung gefasst werden. 2. Sie muss Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannigfaltigkeit der Ordnung, 3. das Mannigfaltige muss so in Eines zusammenfliessen, dass nichts Einzelnes besonders rührt."

„Wo alle diese Eigenschaften sich finden, da ist Schönheit, aber darum noch nicht jene paradiesische oder himmlische Schönheit, deren Genuss Glückseligkeit ist. Dieses Schöne erweckt Wohlgefallen; aber es bleibt in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran, dieses Schöne ist nur die äussere Form oder das Kleid, in dem sowohl gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es gibt ihnen noch keinen inneren Werth, sondern dient blos die Aufmerksamkeit zu reizen, dass man mit Wohlgefallen auf diese schön bekleideten Dinge sieht." Sulzer scheidet davon die „höhere Schönheit," die aus der engen Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten entsteht. Diese „weckt nicht bloss Wohlgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtigt und deren Genuss „Glückseligkeit ist."

Diese „höhere Schönheit" wird nach Sulzer*) „durch blos

*) Th. d. sch. Künste IV. S. 259.

sinnliche Annehmlichkeit die äusseren Sinne und die Einbildungskraft reizen und die Aufmerksamkeit an sich locken; bei näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhaftende Vollkommenheit, den Verstand reizen und ihm lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wohlgefallen hat; dann wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen, sie wird einen Werth, eine auf Seligkeit abzielende Wirksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllt. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreifache Kraft die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben, der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin sein mag, was den Sinnen und der Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnimmt. Es ist wie Ixions Juno nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine blosse Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauern kann; die blosse Phantasie des Künstlers wäre sie so lieblich, wie der schönste Frühling, reicht nicht hin, ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen, es wird immer eine blos schöne Form sein, deren Wirkung sich auch nicht über die Phantasie hinaus erstreckt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlorenen Stunden. Wit Werken von wahrer innerer Schönheit verglichen sind sie blosse Zierathen."

Diese Stelle zeigt klar, wie Sulzer nach der objektiven Seite der Schönheit hinneigend zuletzt bei der rein stofflichen anlangt. Er erkennt, dass das Wesen der Schönheit nicht im Vergnügen, sondern in dem liegen müsse, dessen Wirkung das Vergnügen ist, dass dieses Letztere der Schönheit nicht wesentlich, sondern Folge der subjectiven Auffassung derselben ist; er erkennt ferner richtig, dass dieses Wesen in der Form, aber in einer sich gleichbleibenden liegt, die durch Betrachtung gefällt; er bestimmt diese Form durch gewisse Verhältnisse der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Ordnung, die im Grunde wieder nichts Anderes, als das Erste ist, des Nicht zu Kleinen und Nicht zu Grossen.

Er fühlt richtig, dass dieses noch nicht alle wohlgefälligen Verhältnisse sind und die Betrachtung der menschlichen Schönheit als des Einklangs zwischen Innerm und Aeusserm, der schönen Seele im schönen Körper, führt ihn auf das Verhältniss des Einklangs, welches unstreitig wohlgefällt. Aber statt zu gewahren, dass was hier ästhetisch wohlgefällt, gleichfalls nur als Form, als Verhältniss des Einklanges zwischen Innerem und Aeusserem wohlgefällt, gleichviel ob dieses Innere einen selbstständigen Werth für sich nebenbei habe oder nicht, springt Sulzer's Theorie gleich zur rein stofflichen Schönheit des Innern für sich über, welche folgerichtig festgehalten zur Schönheit des Ganzen gar nicht mehr gehört. Denn der Stoff gefällt nur insofern er erscheint, insofern er aber erscheint, gefällt nicht mehr er, sondern seine Form, die Erscheinung. Dieser Werth, denn so, nicht Schönheit muss er genannt werden, des Stoffes erhöht den Werth, den die Schönheit als Form hat und damit den Werth des Ganzen, das nicht mehr blos schön, sondern auch gehaltvoll ist; aber nicht dessen Schönheit; denn sonst müsste eine erzene mit Gold ausgefüllte Statue schöner sein, als eine erzene hohle, während sie doch gewiss nur werthvoller ist. Dieses Unterschieben des Gehaltwerthes als vermeintliche „höhere Schönheit" entspringt aus der nicht völligen Abweisung des Begriffs der Vollkommenheit. Zwar scheidet Sulzer das Schöne vom Guten und Vollkommenen aber nicht rein, denn das „höhere Schöne" soll eben das Vollkommene sein. Er gesteht, dass das Schöne nur durch uneigennützige Betrachtung gefällt; das „höhere Schöne" aber soll nicht blos die Phantasie d. i. Einbildungskraft und Verstand, sondern auch das moralische Gefühl, die sittliche Vollkommenheit befriedigen. Mit einem Wort, das „höher Schöne" soll mehr als blos schön, es soll zugleich gut und vollkommen sein. Ganz recht, aber damit ist das Mehr, „das die höhere Schönheit" enthalten soll, auch nicht Schönheit mehr, sondern das Gute, Vollkommenheit, Sittlichkeit, lauter höchst werthvolle, aber nicht ästhetische Eigenschaften. Der Aesthetiker hört auf, der Moralist fängt an, und es ist keine Frage, dass Beide ebensogut Frieden halten, als in Streit gerathen können. Wenn Sulzer daran*) die erbaulichsten

*) S. 260.

Ermahnungen knüpft, die schöne Form stets nur mit werthvollem Inhalt zu lieben, so macht dies seinem Herzen sehr viel, dass er diese Ermahnungen aber als zur Aesthetik gehörig ansieht, seinem Scharfsinn keine Ehre, denn ihr eigentlicher Platz ist in der Moral. An den Künstler als Menschen ergeht die Forderung, nur das sittlich Werthvolle in ästhetische Formen zu kleiden, er mag sich als Mensch, als Bürger, als Christ insbesondere die enorme Verantwortung gegenwärtig erhalten, die er bei der Darstellung zweideutigen Gehalts in einschmeichelndem Gewand läuft, und die je vollkommener die Form, desto bedenklicher wird; als Künstler hat er kein anderes Gesetz, als das der Schönheit. Er steht im Dienst der Kunst; die Kunst mag in den Dienst anderer Lebenszwecke treten. Als Mensch ist er verantwortlich dafür, dass sie nur in den Dienst der höchsten und reinsten tritt, als Künstler nicht. Als Jenen geht ihn das Was, als Diesen das Wie an; das Sprichwort: Gute Leute und schlechte Musikanten ist nicht umsonst entstanden.

Die Vermischung ethischer und ästhetischer Elemente, die mit Sulzer beginnt, ist ein Kennzeichen der Popularphilosophie. Wie ihre nachgeborne, sie tief verachtende Schwester, die spekulative Philosophie ist sie nicht im Stande die gesonderte Betrachtung theoretischer Form und praktischen Gehalts rein durchzuführen, wenn gleich aus ganz verschiedenem Grunde. Wenn die spekulative Schule in rein apriorischer Betrachtung abgesehen von allem praktischen Gebrauche in der Einheit der sich selbst realisirenden Idee die Nothwendigkeit erblickt, das Schöne nur als Selbstanschauung des Absoluten zu definiren, in welcher Gehalt und Form unzertrennlich ist, so kömmt die vorkantische Popularphilosophie auf dasselbe hinaus, weil sie pädagogischer als wissenschaftlicher bei jeder Lehre nur die praktische Anwendung derselben vor Augen hat. Indem sie die Weltweisheit nicht als Wissen von der Welt, sondern als Wissen für die Welt versteht, ist sie bei jedem Satz zunächst um das besorgt, was die Welt davon sagen werde. Daher bei jedem Satze ihre endlosen, moralischen Betrachtungen, die ewig wiederkehrenden Warnungen vor Missbrauch, die stete Rücksicht nicht auf die Wahrheit, sondern auf den möglichen Gebrauch derselben. Die Popularphilosophie

will unmittelbar praktisch sein, sie will Regeln zum Hausgebrauch liefern. Folgerichtig geht ihr die Moral über Alles und an eine reine Scheidung der Theorie und Praxis ist bei ihr nicht zu denken.

Augenscheinlich tritt dies in der Aesthetik hervor, wo die richtige Erkenntniss, dass das Schöne in der Form liege, der rein ethischen Rücksicht auf den Gehalt endlich Platz machen muss. Weil man die Sache so verstehen könnte, als sei es nun völlig gleichgültig, ob die Kunst moralischen oder unmoralischen Gehalt darstelle, muss der ethische Gehalt ästhetisch nothwendig sein, um „höhere Schönheit" zu erzeugen. Weil es „gefährlich" wäre, offen auszusprechen, dass Schönheit nur in der Form liege, denn sonst könnte mancher Künstler in Versuchung gerathen, auch unsittlichen Gehalt in schöner Form darzustellen, so muss jene Wahrheit lieber verdreht und verschwiegen und die Schönheit auf das Sittliche beschränkt werden. Mit selbem Rechte dürfte man keine Zündhölzchen anwenden, weil damit einmal Feuer entstehen könnte. Die Populärästhetik gleicht dem Erzieher, der das Kind nicht mit Messern spielen lässt. Sie schreibt Wissenschaft, als ob sie ein Fibelbuch schriebe. Sie weiss, was wahr ist, aber sie sagt es nicht, damit es nicht „schade."

Diese übelangebrachte Moral hat die Populärästhetik am stärksten in Misscredit gebracht. Gewohnt bei ihr stets das praktische über das rein wissenschaftliche Interesse geschätzt zu sehen ist man ungerecht gegen ihre wahrhaft bessere Einsicht geworden. Weil sie ihre richtige Einsicht durch tausend Predigten verclausulirt, hat man ihr dieselbe endlich gar nicht mehr zugetraut. Man hat ihr aufs Wort geglaubt, dass die Schönheit der Form, die sie selbst bloss eine niedere nennt, wirklich eine niedere sei und hat andere Wege eingeschlagen, um die „höhere" zu finden. Damit wurde die Aesthetik der umgekehrte Ixion: sie liess die wahre Juno fahren, um einen Dunst zu umarmen. Oder wer bei der richtigen Erkenntniss der reinen Formschönheit blieb, sah die Form nicht mehr als blos gleichgiltig für, sondern als Gegensatz des sittlichen Gehalts an und wurde um schön zu sein, mit Bewusstsein unsittlich. Beide Irrwege rief die Populärästhetik selbst hervor. Das Schöne musste, unsittlich zu werden, aufhören

schön, oder um schön zu bleiben, aufhören sittlich zu sein; die Moral brachte das Schöne und das Schöne die Moral in Verruf, während an sich zwischen Schönheit und Sittlichkeit gar kein Gegensatz, sondern blosse Disparatheit stattfindet, wonach das Gute nicht schön, das Schöne nicht gut zu sein braucht, aber dasselbe Ding füglich Beides, schön und gut zugleich, jenes in Hinsicht der Form, dieses in Hinsicht des Gehalts sein und dadurch den Preis des höchsten Werthes in jeder Hinsicht davontragen kann.

Diese Spaltung wird merklich durch die ganze Geschichte der vorkantischen Aesthetik. Auf der Seite der indifferenten Form stehen vorzugsweise die Geistreichen, auf der Seite der Moral die Edlen, ängstliche und energische Charaktere. Jene finden im Schönen oft vollkommene Waffen gegen, eben so häufig nur ein Gefäss für das Gute. Jenen wird aus dem Schönen ebenso oft ein blosses Spiel des Geistes, als es diesen zum heiligsten Ernst, zum innersten Herzensbedürfniss wird, jenen um seiner Leerheit, diesen um seiner sittlichen Fülle willen. Bei Jenen Spiel ohne Ernst, wird es bei Diesen Ernst ohne Spiel. Dort „Tochter Jovis“ wird sie hier nur zu leicht zur „alten Schwiegermutter Weisheit.“

IV. **Mendelssohn** (geb. 1729 gest. 1786).

In der Aengstlichen Reihe steht Mendelssohn voran; in der Reihe der Energischen, die das Schöne nur mit dem Wahren und Guten in einem und vollem Gusse zu begreifen und zu genissen vermochten, Herder. Beide gleicherweise haben die reine Formschönheit mit der Tiefe und Hoheit des höchsten ethischen Gehaltes verwechselt, aber jener aus streng moralistischer Prüderie, dieser kraft der vollen und schönen Energie eines genialen Charakters, der was in ihm selbst stets als eins und ungetrennt auftritt, auch als an sich verschieden in logischer Trennung nicht zu denken vermag. Der Herder'sche Genius ist, was er ist, ganz; ihm ist das Gute im Schönen ebenso unmittelbar, wie mit dem Guten jederzeit das Schöne gegeben; Gehalt und Form, in ihm selbst unzertrennlich, gelten ihm für untrennbar im Geist und untrennbar im Kunstwerk.

Nach der andern Seite macht das Vergnügen, das wir am

Schönen empfinden den Hauptgegenstand der Erklärung desselben aus.

Mendelssohn schliesst sich eng an die Erklärung Baumgarten's an. „Ist die Erkenntniss der Vollkommenheit sinnlich, so wird sie Schönheit genannt*). „Man nennt aber eine Erkenntniss sinnlich, nicht bloss wenn sie von äusseren Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt so oft wir von einem Gegenstande eine grosse Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinander setzen zu können. — Die verständliche Vollkommenheit erleuchtet die Seele und befriedigt ihren ursprünglichen Trieb nach bündigen Vorstellungen. Wenn sie aber die Triebfeder des Begehrungsvermögens in Bewegung setzen soll, so muss sie sich in eine Schönheit verwandeln; die einzelnen Begriffe der Mannigfaltigkeit müssen ihre ermüdende Deutlichkeit verlieren, damit das Ganze in desto verklärterem Lichte hervorstrahlen könne. Daher kann Alles, was den Sinnen als eine Vollkommenheit vorgestellt zu werden fähig ist, auch einen Gegenstand der Schönheit abgeben.“ Also „Vollkommenheiten der äusserlichen Formen, d. h. der Linien, Flächen und Körper und ihrer Bewegungen und Veränderungen; die Uebereinstimmung mannigfacher Töne und Farben; die Ordnung in den Theilen eines Ganzen, ihre Aehnlichkeit, Mannigfaltigkeit und Uebereinstimmung, ihre Versetzung und Verwandlung in andere Gestalten; alle Fähigkeiten unserer Seele, alle Geschicklichkeiten unseres Körpers und sogar die Vollkommenheiten unseres äussern Zustandes, wenn „sie geschickt sind auf eine in die Sinne fallende Weise vorgestellt zu werden.“ Das „allgemeine“ Mittel unserer Seele zu gefallen, ist die „sinnlich vollkommene Vorstellung.“

Daraus folgert Mendelssohn, „dass wir unglücklich sein würden, wenn sich alle unsere Empfindungen plötzlich zu reinen und deutlichen Vorstellungen aufheiterten**).“ Die Wahrheit steht fest, weder deutliche, noch völlig dunkle Begriffe vertragen sich mit dem Gefühle der Schönheit; jene nicht, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal deutlich zu fassen vermag; diese hingegen nicht, weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dun-

*) Ub. d. Hauptgrundsätze der schön. K. u. W. W; S. W. W. I. S. 285.

**) Br. über Empfindungen S. 114.

kelheit gleichsam verhüllt und unserer Wahrnehmung entzogen wird. Alle Begriffe der Schönheit müssen zwischen Grenzen der Klarheit eingeschlossen sein. Kein besonderer Begriff muss im Augenblicke des Genusses deutlich bleiben wollen, so lange wir uns mit dem Irdischen schleppen, so lange unsere Seele zu eingeschränkt ist, eine Mannigfaltigkeit auf einmal deutlich zu fassen. Der Künstler darf im Augenblicke des Schaffens seine Regeln nicht allzu deutlich vor Augen haben; sie sollen die Einbildungskraft nicht im Zügel halten, sondern ihr nur von Ferne den Weg zeigen.

Aber nicht nothwendig muss die angenehme Empfindung aus dunklen Begriffen entstehen, sonst wäre der aufgeklärtere höhere Geist unglücklicher, als der niedere, weil ihm die Lust versagt wäre, die dem niedern seine Unfähigkeit deutlicher Vorstellungen gewährt. Das dunkle Gefühl ist nicht Quelle des Angenehmen, sondern „je grössere Mannigfaltigkeit ein Wesen deutlich fassen kann, desto glücklicher ist es."

Das Vergnügen, das aus dunklen Vorstellungen entsteht, gehört nur der Schönheit an, und ist Folge unserer Einschränkung. Das Einerlei im Mannigfaltigen ist ein Eigenthum der schönen Gegenstände.

Sie müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt. Wenn wir eine Schönheit fühlen wollen, so wünscht unsere Seele mit Gemächlichkeit zu geniessen. Die Sinne sollen begeistert sein, und von ihnen soll sich die Lust auf die müssige Vernunft ausbreiten."

Daraus folgt: „dass das Vergnügen an der sinnlichen Schönheit, an der Einheit im Mannigfaltigen, bloss unserm Unvermögen zuzuschreiben ist. Wir ermüden, wenn unsere Sinne eine allzu verwickelte Ordnung auseinander setzen sollen. Wesen, die mit schärferen Sinnen begabt sind, müssen in unseren Schönheiten ein eckelhaftes Einerlei finden und was uns ermüdet, kann ihnen Lust gewähren. Er, der alles Mögliche mit einmal übersieht, muss die Einheit im Mannigfaltigen verwerfen. — Der Schöpfer hat kein Gefallen am Schönen. Er zieht es nicht einmal dem Hässlichen vor. — Nur die äussere Gestalt der Dinge hat er mit sinnlicher Schönheit bedeckt. Diese sind bestimmt, in die Sinne anderer Geschöpfe reizend zu wirken. Alle Schönheit der menschlichen Bildung, die

annehmlichen Farben, die gewundenen Züge, die in seinen Mienen bezaubern, sind nur der äussern Schale eingeprägt. Sie gehen nicht weiter, als unsere Sinne reichen. Unter der Haut liegen grässliche Gestalten verborgen. Alle Gefässe sind ohne scheinbare Ordnung in einander verschlungen; die Eingeweide halten einander das Gleichgewicht, aber kein Ebenmaass, keine sinnlichen Verhältnisse; lauter Mannigfaltigkeit, nirgends Einheit; lauter Beschäftigung, nirgends Leichtigkeit in der Beschäftigung. Wie sehr würde der Schöpfer seinen Zweck verfehlt haben, wenn er nichts als Schönheit gewesen wäre!"

Aber Schönheit war und ist nicht der Zweck der Schöpfung. Ihr Zweck ist: „himmlische vortrefflichste Vollkommenheit, nicht wie sie die Sinne fassen, sondern wie sie die Vernunft begreift." Nicht Schönheit, sondern Vollkommenheit. Nicht blos „Einerlei im Mannigfaltigen," Leichtigkeit in der Beschäftigung, sondern „vernünftiger Zusammenhang", Uebereinstimmung, Einhelligkeit. Jene gewährt nur „Vorstellungen," diese „verknüpfte und in einander gegründete Vorstellungen." Nichts muss überflüssig, nichts misshellig, nichts mangelhaft in seinen Bestimmungen sein."

Diese „himmlische Venus" muss der Denker sich hüten mit der „irdischen, mit der Schönheit" zu verwechseln. „Diese beruht auf der Einschränkung, dem Unvermögen"; aber das Gefallen an der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen gründet sich auf eine positive Kraft der Seele. Wenn es Wesen, die eine Vorstellungskraft haben, natürlich ist, sich nach Vorstellungen zu sehnen, so ist es auch vernünftigen Wesen eigenthümlich, nach solchen Vorstellungen zu streben, die in einander gegründet sind. Zerrüttete Begriffe, Widersprüche, Misshelligkeiten streiten aber sowohl wider die Natur und das ursprüngliche Bedürfniss aller denkenden Wesen, als der Mangel, der völlige Tod aller Vorstellungen. Hierin liegt der mächtige Reiz, mit welchem die Vollkommenheit alle Geister an sich zieht und so weit eine positive Kraft über ihre Einschränkung erhaben ist, soweit ist das Vergnügen der verständlichen Vollkommenheit über das Vermögen der sinnlichen oder wie wir Irdischen sie nennen, über das Vergnügen der Schönheit hinweg *).

Damit stehen wir wieder dort, wo wir Sulzer stehen fanden.

*) S. 124.

Eine „niedere" und eine „höhere" Schönheit scheiden sich; die „niedere" gilt für keine und die „höhere" ist keine. So hoch die deutliche Erkenntniss über der dunklen steht, so hoch steht die „himmlische Venus" über der irdischen, der Schönheit. Das ganze Streben Mendelssohn's geht einzig dahin, die Schönheit als einen untergeordneten Standtpunkt der Erkenntniss nachzuweisen, den er am stärksten dadurch markirt, dass die Gottheit des Vergnügens an der Schönheit unfähig sei. Es liesse sich mit ihm darüber nicht rechten, denn beschränkt er die Schönheit auf sinnliche Erkenntniss, so folgt eben daraus, dass das vollkommenste Wesen dieser letztern nicht fähig sein kann. Wo alle Erkenntniss deutlich ist, da gibt es keine Schönheit. Aber auch die Inconsequenz beginnt dort, wo deutliche durch Vernunft erworbene Einsicht in die Zweckmässigkeiten des Weltalls doch „Schönheit" genannt wird, und zwar „höhere" Schönheit. Was nicht auf sinnlicher Erkenntniss beruht, sollte folgerichtig gar nicht mehr Schönheit heissen. Der Uebelstand entspringt daher, weil Mendelssohn zwischen „sinnlicher" und „dunkler" Erkenntniss nicht gehörig scheidet. Jene schliesst das Uebersinnliche aus, diese das deutlich Gedachte. Da nun Mendelssohn Jenem nicht Schönheit absprechen mag, alle der sinnlichen entgegengesetzte Erkenntniss aber für deutlich hält, so dehnt er den Begriff der Schönheit auch auf das durch deutliche Einsicht Gewonnene aus. Dies wäre nicht nöthig, wenn er sich zu dem Satze erhübe, dass auch nichtsinnliche Erkenntniss „dunkel" d. i. ohne Bewusstsein erfolgen kann. Unter dieser Voraussetzung ist auch Nicht-Sinnliches schön, wenn seine Vollkommenheit dunkel, d. i. bewusstlos erkannt wird. Die Zweckmässigkeit des Weltalls würde so zur Schönheit werden können, ohne deutliche Erkenntniss. Zweckmässigkeit dunkel erkannt wäre Schönheit. Dies ist es auch, was Mendelssohn eigentlich will, aber getäuscht durch seine Verwechslung der dunklen mit der sinnlichen Erkenntniss nicht erreicht. Daher seine Geringschätzung der sinnlichen Erkenntniss, als welche nur die Oberfläche berührt, und der Schönheit überhaupt, welche nur an dieser klebt. Den inneren Bau, die innere Harmonie des Weltalls will er in das Gebiet der Schönheit gezogen wissen und weil er meint, dies gelinge, weil nicht durch sinnliche, nur durch deutliche Erkennt-

niss, so dehnt er den Begriff der Schönheit so weit aus, dass er in dem der Vollkommenheit aufgeht.

So ist Mendelssohn bemüht, indem er in der Erklärung des Schönen sich an Baumgarten anschliesst, vor der Verwechslung der schönen mit der vollkommensten Erkenntniss angelegentlichst zu warnen. Jene ist ihm nur ein Erbtheil unserer Beschränktheit ein Nothbehelf, um den Mangel an deutlicher Erkenntniss zu ersetzen. Schönheit und Vollkommenheit unterscheiden sich nicht ihrem Gegenstande, sondern nur der Art der Erkenntniss nach. Vollkommenheit sinnlich erkannt ist Schönheit; deutlich, Wahrheit. Das Objekt ist dasselbe, nur das Organ verschieden. Wo die Sinnlichkeit aufhört, endet auch die Schönheit. Wesen, denen jene fehlt, mangelt auch diese. Vollkommenheit ist nicht blos Vollkommenheit der äussern Form, sondern jede Art von Vollkommenheit sinnlich erkannt ist Schönheit.

Die überraschende Aehnlichkeit, welche diese Auffassung mit der spätern der spekulativen Aesthetik zeigt, wird weiterhin mehr in die Augen fallen. Charakteristisch ist es, dass der Unterschied des Schönen und Guten und Wahren nur in die Art und Weise der Erkenntniss fällt, so dass dieselbe Vollkommenheit sinnlich oder deutlich erkannt, dort schön, hier bloss wahr oder gut erscheint. So ist das Weltall sinnlich aufgefasst schön, deutlich gedacht, blos vollkommen. Für den höchsten Geist, der der sinnlichen Erkenntniss nicht bedarf, hört das Weltall auf schön zu sein, es genügt, dass es blos vollkommenste Zweckmässigkeit zeigt. Dort wird die Vollkommenheit geschaut, hier gedacht; dort gefühlt, hier begriffen.

In entsprechender Weise werden wir in der spekulativen Aesthetik den Unterschied des Schönen einer-, des Wahren und Guten andererseits in die blosse Art und Weise der Auffassung gesetzt finden. Das Absolute geschaut, gilt für schön, begriffen für wahr. Wie für das höchste Wesen, das keiner deutlichen Erkenntniss mehr fähig ist, die Schönheit, so verschwindet für die spekulative Aesthetik dieselbe in der absoluten Erkenntniss. Die Schönheit hier wie dort ist nur ein Durchgangspunkt, herbeigeführt durch die der sinnlichen Erkenntniss anhaftenden Mängel und Unvollkommenheiten. Die Kunst „die der Mensch

allein hat" ist wie sein Vorzug, so auch sein unzertrennlicher Makel. Schönheit ist nur die Begleiterin der Sinnlichkeit. Soll sie mehr sein, so muss sie den Charakter des Sinnlichen aufgeben und in den Dienst der Zweckmässigkeit treten. Je höher die Zweckmässigkeit, welcher sie dient, desto höher die Schönheit, desto grösser und würdiger das Vergnügen, das wir an dessen Betrachtung empfinden.

V. — K. Ph. Moritz (geb. 1757, gest. 1793).

Treffend hat ihm schon Moritz*) darauf erwiedert, dass nach dieser Begriffsbestimmung das Schöne in das bloss Nützliche aufgeht. Man hat den Grundsatz, sagt er dort, die Nachahmung der Natur in den schönen Künsten aufgegeben, und an die Stelle desselben das Vergnügen gesetzt. Nun finden wir aber sowohl Vergnügen am Nützlichen, wie am Schönen: wie unterscheidet sich also das erste vom letztern?

Bei dem Nützlichen finde ich nicht sowohl an dem Gegenstande selbst, als an der Vorstellung von der mir durch ihn zuwachsenden Behaglichkeit und Bequemlichkeit Vergnügen. Ich mache mich selbst zum Mittelpunkt, worauf ich alle Theile des Gegenstandes beziehe; ich betrachte denselben als Mittel, wovon ich selbst, insofern meine Vollkommenheit dadurch gefördert wird, der Zweck bin. Der blos nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, er wird es erst, insofern er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn als etwas nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir eine Beziehung auf ihn gebe. Da mir nun das Schöne mehr um sein selbst willen, das Nützliche aber blos um meinetwillen lieb ist, so gewährt mir das Schöne ein höheres und uneigennützigeres Vergnügen, als das blos Nützliche. Das Vergnügen an diesem ist gröber und gemeiner, das

*) Berlin Monatschr. V. Band. 1785. S. 225.

Vergnügen am Schönen feiner und seltener. Das Nützliche hat seinen Zweck ausser sich, das Schöne in sich. Man betrachtet es nicht wie Jenes, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, inwiefern man es betrachten kann. Wir bedürfen das Schöne nicht so sehr um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unser bedarf, um erkannt zu werden. Daraus folgt, dass unser Vergnügen hier etwas untergeordnetes sei. Es kömmt von selbst, wenn das Ding schön ist. Dadurch wird es nicht schön, dass es uns vergnügt, sonst müsste auch alles Nützliche schön sein, sondern was uns Vergnügen macht, ohne eigentlich zu nützen, nennen wir schön. Nun kann aber das Unnütze oder Unzweckmässige unmöglich einem vernünftigen Wesen Vergnügen machen. Wo also bei einem Gegenstande ein äusserer Zweck oder Nutzen fehlt, da muss dieser in dem Gegenstande selbst gesucht werden, sobald derselbe mir Vergnügen erwecken soll; oder ich muss in den einzelnen Theilen desselben so viel Zweckmässigkeit finden, dass ich vergesse zu fragen, wozu nun eigentlich das Ganze soll? das heisst mit anderen Worten: ich muss an einem schönen Gegenstande nur um sein selbst willen Vergnügen finden; zu dem Ende muss der Mangel der äussern Zweckmässigkeit durch seine innere Zweckmässigkeit ersetzt sein; der Gegenstand muss etwas in sich Vollendetes sein.

Nicht das Vergnügen demnach, das uns ein Werk verursacht, bestimmt dessen Vollkommenheit, sondern umgekehrt durch dessen Vollkommenheit wird unser Vergnügen bestimmt. Nicht was vergnügt, gefällt, sondern was als Schönes gefällt, vergnügt. Der Künstler, der es ist, strebt nicht darnach, den zufälligen Geschmack zu befriedigen, sondern durch sein Werk den Geschmack zu läutern. Statt durch Unvollkommenheit Vielen, will er lieber durch Vollkommenheit Keinem gefallen. Sein Streben geht nach dem Beifall der „Edelsten," weil diese nur am Vollkommensten Vergnügen finden. Oder eigentlich, sein Streben geht nicht nach Beifall, sondern nach Schönheit, der Beifall findet sich dann von selbst. So wenig Glückseligkeit Zweck der Weisen, so wenig darf Beifall der des Künstlers sein. Der Beifall wird mitgenommen, nicht erjagt, wie die Glückseligkeit von dem Sittlichen mitge-

nommen, aber nicht erstrebt wird. Also ist das Vergnügen gar nicht Zweck? Woraus entsteht Vergnügen anders, als nur aus dem Anschauen der Zweckmässigkeit? Gäbe es nur etwas, wovon das Vergnügen selbst allein der Zweck wäre, so könnte ich die Zweckmässigkeit jenes Dinges blos aus dem Vergnügen beurtheilen, welches mir daraus erwächst. Mein Vergnügen selbst aber muss erst aus dieser Beurtheilung entstehen; es müsste also dasein, ehe es da wäre. Der Zweck muss einfacher sein als das Mittel zu demselben. Nun ist aber das Vergnügen am schönen Kunstwerke eben so zusammengesetzt, als dieses selbst, wie kann ich es denn als etwas Einfaches betrachten, worauf die einzelnen Theile des Kunstwerkes abzwecken sollen? Ebensowenig wie die Darstellung eines Gemäldes in einem Spiegel der Zweck seiner Zusammensetzung sein kann; denn diese wird allemal von selbst erfolgen, ohne dass ich bei der Arbeit die mindeste Rücksicht darauf zu nehmen brauche. Stellt nun ein angelaufener Spiegel mein Kunstwerk desto unvollkommener dar, je vollkommener es ist; so werde ich es doch wohl nicht deswegen unvollkommener machen, damit weniger Schönheiten im angelaufenen Spiegel verloren gehen?“ —

VI. **Lessing** (geb. 1729, gest. 1781).

Was hier Moritz mit unbefangenem Blick aus der Natur des Schönen überhaupt verglichen mit dem bloss Nützlichen entwickelt, das hatte Jahre zuvor bereits Lessing ohne philosophische Form aber schlagend, wenngleich zunächst in Bezug auf bildende Künste in dem Satze ausgesprochen: „Der Zweck der Kunst könne nur die Schönheit sein.“ Im Laokoon setzt er zwar wie Mendelssohn und die Baumgarten'sche Aesthetik den Endzweck der Kunst in das Vergnügen; aber „das Vergnügen ist entbehrlich und so darf es allerdings vom Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maasse er jede Art desselben verstatten will.“ Der echte Gesetzgeber aber duldet nur dasjenige Vergnügen, das aus der Betrachtung der Schönheit entsteht. Das Vergnügen daher unterliegt dem Gesetz, die Schönheit nicht. Sie ist nicht nur erlaubt, sondern geboten; das Vergnügen nur erlaubt um der Schönheit willen, aus

deren Betrachtung es hervorgeht. Das Vergnügen ist Folge, die Schönheit Grund und so ist der wahre Zweck des Schönen das Schöne selbst und nicht das Vergnügen, das nur vielmehr dessen unzertrennlicher Begleiter ist.

Wäre Vergnügen der Zweck, dann sänke das Schöne selbst in die Kategorie des blos Nützlichen herab, das als solches seinen Zweck ausser sich, in dem geniessenden Subjekte trägt. Nun kann zwar die Kunst als etwas Nützliches d. i. höheren politischen und religiösen Zwecken dienendes angesehen werden, aber dieser Nutzen ist immer ein blos beiläufiger. Die Kunst kann zwar nebenbei auch etwas Anderes, aber vor allen Dingen muss sie Kunst sein und als solches ist nicht Vergnügen, sondern speciell dasjenige Vergnügen, das aus der Betrachtung des Schönen von selbst entsteht, eigentlich gesagt also nicht das Vergnügen ihr Zweck, sondern nothwendige Folge ihres alleinigen Zweckes, der Schönheit. Lessing geht hier so weit, dass er einen ausdrücklichen Unterschied zwischen Kunstwerken, die der Künstler für die Religion und solchen, die er für die Kunst gearbeitet*), statuirt: „Sein Werk, zu Verehrung und Anbetung bestimmt, könnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei im Auge gehabt hätte.“ Welches „Vergnügen“ gemeint ist, ergibt sich aus Folgendem: „Nur Denjenigen wünschte ich, möchte man den Namen der Kunstwerke beilegen, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler hat zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen.“ Diese ist das Erste, das Vergnügen das Zweite, eine nothwendige Wirkung, aber nicht der Zweck selbst. Und wenn Lessing anderwärts nichts desto weniger den Endzweck der Kunst in das Vergnügen setzt, so ist das nichts als eine anschmiegende Condeszendenz an die herrschende Ausdrucksweise.

In jedem Fall stand er hier unendlich höher als Mendelssohn; im Gegensatz zu dessen rein subjektivem „Vergnügen“ er den objektiven Faktor des „Gefallens,“ die „Schönheit“, hervorhob. Jedes Schöne gewährt Vergnügen, aber Vieles gewährt Vergnügen, was nicht schön ist. Nach Mendelssohn steht das Schöne

*) Laokoon. S. 102. Ausgab. v. 1788.

in ausdrücklichem Bezug zum geniessenden Subjekt, so dass es nach der subjektiven Genussfähigkeit desselben selbst ein Anderes werden müsste. Aller Streit über die Zufälligkeit des Geschmackes; die banale Phrase von der Unmöglichkeit Allen recht zu thun, der Grundsatz von der Unmöglichkeit allgemein giltiger Grundsätze der Schönheit, entspringt aus der Vieldeutung des Ausdrucks „Vergnügen," das dieselbe Aesthetik zum Endzweck der Kunst macht. Das Vergnügen ist flüchtig, nach Ort, Zeit und Persönlichkeit verschieden; das Schöne ist sich immer gleich, jenes individuell, dieses allgemein, jenes gesetzlos, dieses gesetzmässig, jenes subjektiv, dieses objektiv. Jenes trennt, dieses verbindet, jenes hebt alle Gemeinsamkeit des Wohlgefallens auf, dieses begründet dieselbe. Auf diesen festen Boden stellt sich Lessings Aesthetik. Statt des „Vergnügens" überhaupt, das auch eines am blos sinnlich Reizenden, ja wohl gar am Widrigen und Hässlichen sein kann, hebt er nur eine Art des Vergnügens hervor, das der Aesthetik allein würdig ist, welches aus der Betrachtung des Schönen entspringt. Die Sache kehrt sich damit um. Statt zu fragen, was vergnügt? muss die Aesthetik vor Allem fragen: was ist schön? Dass das Schöne auch vergnügt, versteht sich bei der Beschaffenheit der menschlichen Natur dann von selbst.

So verlässt Lessing's Aesthetik den subjektiven schwankenden Boden des Vergnügens um den objektiv festen des Schönen zu betreten. Der Gedanke immer gleicher ewiger Gesetze des Schönen schwebt ihm dabei vor, deren Betrachtung ohne Rücksicht auf Ort und Zeit ja ohne Rücksicht auf die Individualität des Beschauers immer, überall und bei Allen Vergnügen erwecken muss. Sich selbst genug, bedarf es der Rücksicht auf Anderer Vergnügen nicht; wie die ewigen Götter um die Sterblichen unbekümmert, deren Verehrung ihnen gleichgültig ist, trägt das Schöne sein Gesetz in sich, sicher dass das Vergnügen seiner Betrachtung folgen werde. So schreibt nicht das Vergnügen ihm, sondern das Schöne diesem seine Gesetze vor. Nur „das Vollkommenste gefällt dem Edelsten und der Künstler will nur dem Edelsten gefallen."

In diesem Sinn ist Lessing's Schönheit Ideal. Seine Kunst ist keine Naturnachahmung, sondern eine Naturvollendung. Die bildende Natur strebt nach dem Ideal, aber wo sie hinter sich

selbst zurückbleibt, tritt der Künstler hinzu, ergänzend, vollführend in ihrem Sinne. „Die Kunst muss malen, lässt er seinen Maler Conti sagen, wie sich die plastische Natur, wenn es eine gibt, das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.“ Das ewige Gesetz, welches die Natur selbst befolgt, indem sie ihre Formen bildet, muss auch das die Seele des Künstlers erfüllende sein, und so wenig die Natur ihren Gang gehorchend zu gefallen denkt, so wenig darf das Gefallen der Zweck des Künstlers sein. Die Natur will das Schöne, wie es der Künstler will, aber beide nur seiner selbst, nicht um eines Andern willen. Der Unterschied ist, dass jene neben dem Schönen noch Anderes, der Künstler aber, wenn er ein echter ist, nichts, als das Schöne will. Darum gibt es für ihn kein Gesetz, als das Schöne selbst. „Die Noth erfand die Kleider, aber was hat die Kunst mit der Noth zu thun?“ Der Künstler erräth die Natur, aber er copirt sie nicht. Das Gesetz, das für sie da ist, ist es auch für ihn. Aber unabhängiger, als sie, sind für ihn viele nicht da, die für sie sind. Der Künstler schafft blos Formen, die Natur auch den Inhalt dazu. Die Natur muss die Form fallen lassen, wo es der Inhalt fordert, der Künstler von jenem unabhängig schaltet frei im Reiche des Aeusseren. Der plastische Künstler bildet nur die äussere Gestalt, die plastische Natur auch den physiologischen Inhalt des Menschen. Sie schafft die Haut, er bildet nur die Form der Haut.

Lessing dehnte dies Gesetz im Laokoon nur auf den Menschen aus, seine Geltung ist aber überall, wo es Darstellung von Formen gibt, die auch in der Natur vorkommen. Lessing hält die Schönheit dem Ausdruck gegenüber: „Es gibt Leidenschaften *), und Grade der Leidenschaften, die sich in dem Gesicht durch die hässlichsten Verzerrungen äussern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich daher die alten Künstler entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maasses von Schönheit fähig sind.“ Somit liegt

*) Laokoon. S. 384.

Schönheit wesentlich in Linien und das Maass der Schönheit in den Maassverhältnissen der letztern. Der Ausdruck an sich ist nicht schön, sondern die Form, die ihn ausdrückt. Jener kann wohl bedeutend, kräftig, energisch, anregend sein, diese nur schön oder hässlich. Es ist ebenso falsch von schönem oder von hässlichem Ausdruck zu sprechen. Nur die ausdrückende Form ist Eines von Beiden. Die Schönheit liegt daher nicht in dem, was, sondern in der Art, wie sie es ausdrückt. Die ausdruckvollste Form kann die hässlichste sein. Die Carrikatur ist ausdrucksvoller, als das schönste Gesicht*). Der Ausdruck nimmt ein, die Form gefällt; jener besticht, diese lässt kalt. Jener wendet sich an das Gemüth, diese an den Verstand. Jener reizt oder stösst ab, diese gefällt oder missfällt interessenlos. Der Eindruck der Schönheit ohne Ausdruck ist reine, jener der Schönheit mit Ausdruck gemischte Schönheit. Die Formschönheit ist klassisch, Ausdrucksfülle romantisch.

In den Anmerkungen zu Laokoon**) sagt Lessing: „Die höchste körperliche Schönheit existire nur im Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses findet bei dem Thiere schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind, er arbeitet also blos mit den Augen und mit der Hand, und das Genie hat in seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil." „Darnach ist uns der Mensch der höchste Gegenstand der Kunst und auch dieser nur nach seinem Ideal. Dieses selbst aber besteht in dem Ideal der Form wesentlich, doch auch mit dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks. Die blosse Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal; weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes dabei vorgesetzt hat."

Es ist klar, dass hier Lessing nur an menschliche Formen denkt. Ist aber der Begriff der Form nicht weiter? Gehören

*) Im Ausdruck liegt das Prinzip der modernen Kunst, in der Form das der Alten.

**) XI. S. 164.

nicht überhaupt jegliche Art von Verhältnissen dazu, welche Dinge in der Natur zu einander und an sich haben? Lässt sich nicht mit demselben Recht auch das Ideal einer Blume als die Form denken, wie die „plastische Natur" sich die Blume dachte; verbunden mit dem „Ideal" der „Färbung" und des „permanenten Ausdrucks" der Blume? Malt der Künstler, der es ist, nicht die Blume ebenso gut, wie sie sein sollte, als ein Portrait nach Lessing's eigenem Ausdruck „das Ideal eines gewissen Menschen?" Aber die Natur „hat sich bei ihr nichts Bestimmtes vorgestellt." Soll dies einen Sinn haben, so kann es nur der sein, dass die Natur in der Blume nicht eine Idee verkörpert, wie sie es in dem Menschen thut. Aber ist denn das Schöne durch das schön, was es vorstellt, und nicht vielmehr durch die Art, wie es dasselbe vorstellt? Setzt nicht Lessing selbst alle Schönheit nur in die Form und diese ausdrücklich dem Ausdruck entgegen? Kann Ideal dies nur durch etwas „Bestimmtes" sein, oder ist Ideal überhaupt etwas Anderes, als ein schönes Formganze? Verbindet nicht Lessing selbst Formideal, Färbungsideal, Ausdrucksideal zum Ideal? Und was ist diese Verbindung anderes als wieder eine Form?

Offenbar legt Lessing hier dem Begriff der Form eine Beschränkung auf, die darin nicht nothwendig liegt. Es überschleicht ihn hier unwillkürlich eine Winkelmann'sche Reminiscenz, nach der das Schöne wesentlich Allegorie ist. Die Verkörperung abstrakter Idee in der griechischen Göttergestalt bringt den Schein hervor, als ob zum Ideal der Form wesentlich eine Idee als Inhalt gehörte. Aber das Schöne ist Form und nichts weiter. Dass im vollkommenen Kunstwerk der Stoff mit der Form in Uebereinstimmung ist, ist eben auch eine Form desselben, und nur als solche ästhetisch. Was ästhetisch gefällt oder missfällt sind Verhältnisse, also Formen und nichts Anderes. Verhältnisse aber, die unbedingt gefallen, sind an der Blume so gut, wie in der Landschaft und an der Menschengestalt möglich, jene so gut, wie diese können in diesem Sinn ein Ideal darstellen.

Aber Lessing sieht im Ideal gleich das „höchste Ideal." Die „höchste körperliche Schönheit existirt nur im Menschen und in diesem vermöge des Ideals." Die Schönheit nicht nur ist Gesetz

für den Künstler, sondern die höchste Schönheit. Dies weist dem Blumen- und Landschaftmaler seinen „Rang“ an. Beide stehen unter dem „Historienmaler,“ der die höchste körperliche Schönheit, den Menschen, und nicht blos den Einzelnen, sondern „körperliche Schönheit von mehr als einer Art“ malt. Die Historie aber ist nicht Zweck des Malers. „Sie war blos ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.“ Die neuern Maler machen das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie um Historie zu malen und bedenken nicht, dass sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen oder wenigstens sich der Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, dass ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.“ Um dieses Höchsten willen soll der Künstler untergeordnete Gattungen lieber fallen lassen. Auf das Höchste soll sein Blick und sein Streben gerichtet sein und das Höchste ist Darstellung der höchsten Schönheit. Lessing's Geringschätzung der Blumen- und Landschaftmaler ist also nicht sowohl eine Ausstossung derselben aus dem Gebiete des Schönen, als eine Unterordnung derselben unter die höchste Schönheit. Das „Genie“ aber zeigt sich nur an der höchsten Aufgabe und darum spricht er den Landschaft- und Blumenmalern das „Genie“ ab, nicht als mangelte einem Solchen Erfindung und seinem Werke Schönheit, aber höchste Erfindung und höchste Schönheit. Und das mit Recht. Unstreitig sind die menschlichen die schönsten körperlichen Formen und zugleich zur Darstellung der höchsten Gedanken des Menschen am geschicktesten. Darum folgt aber nicht, dass ein guter Landschaftmaler nicht über dem schlechten Historienmaler stehe. Die Historie ist ästhetisch so gleichgültig wie die Landschaft. Die Formen Beider sind es, die ihnen den ästhetischen Werth geben und da „ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten nur Klumpen, Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem blossen Ausdruck und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdruck zu zeigen *).“

*) Ebend. XI. S. 140.

Wie Lessing immer nur nach dem Höchsten strebt, sieht man aus seiner Geringschätzung des Colorits. „Ich möchte fragen, sagt er, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden.“ Die Zeichnung steht ihm viel höher. Die Farbe ist nur Etwas Untergeordnetes, dessen übermässige Beachtung vom Höchsten leicht abziehen kann. Ein blosser Sinnenkitzel, im Vergleich mit dem ruhigen Wohlgefallen an der Schönheit der Umrisse. Auch hierin geht Lessing offenbar zu weit. Um nicht in das eine Extrem der weichlichen Hingabe an Untergeordnetes zu verfallen, verfällt er ins Entgegengesetzte. Auch die Farbe hat ihre Form, ihre unbedingt gefallenden Verhältnisse und damit auch ihr Ideal. Nur dass diese natürlich keine Umrisse, sondern qualitative Verhältnisse sind. Roth und grün gefällt, blau und grün missfällt. Je ferner die Farben einander im Farbenspektrum stehen, desto harmonischer klingen sie zusammen; desto mehr widerstreben sie einander. Auch diese Verhältnisse haben unwandelbare Gesetze. Ihre Beachtung ist Schönheit, ihre Missachtung Hässlichkeit, wenn gleich untergeordneter Art. Auch sind sie kein blosser „Sinnenkitzel.“ Sinnlich angenehm ist die einzelne Farbe, ästhetisch wohlgefällig das Farbenverhältniss. Dieses gefällt uns, auch wenn die einzelnen Farben uns persönlich widerlich sind. So ist Grau eine einzeln unangenehme Farbe, aber grau und roth gefällt. So ist roth sinnlich angenehm, wie das Blau aber blau und roth missfällt. Indem Lessing aus der reinen Schönheit den Sinnenkitzel, das Sinnlich angenehme der Farbe verweist, verwirft er damit das ästhetisch berechtigte Element des Farbeneinklangs. Aber auch das Sinnlichangenehme ist unverwerflich, wie der „Ausdruck,“ so lange beide der Schönheit untergeordnet bleiben. Ihre Verurtheilung beginnt erst da, wo sie die Schönheit überwuchern.

Der einseitige Gebrauch des Wortes „Form,“ als blosser Körperform rügt sich selbst im Gebiet der übrigen Künste. „Die bildende Kunst, entwickelt Lessing vortrefflich, stellt Körper dar, die Poësie Handlungen; jene coëxistent, diese successiv; jener Gebiet ist der Raum, dieser die Zeit.“ Zwar kann die Malerei auch Handlungen darstellen, aber nur andeutungsweise durch Körper; ebenso schildert die Poësie auch Körper aber nur andeu-

tungsweise durch Handlungen." Haben aber die Handlungen etwa keine Form? Da die Handlung nichts ist, als „eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endpunkt abzielen*)," so muss diese Reihe ein gewisses Verhältniss in sich haben. Anfang, Mitte und Ende müssen durch bestimmte Zeitabschnitte getrennt sein, die unter sich eine gewisse Regel befolgen. Dieses Gesetz ist die Form der Handlung, wie das Verhältniss der Linienumrisse die des Körpers. Beide stellen ein Maass-Verhältniss dar, deren eines so gut wie das andere eines Ideals fähig ist, nur dass das Eine Zeitmaasse, das Andere Raummaasse sind. Der Umriss der Handlung ist ein zeitlicher, der Umriss des Körpers ein räumlicher.

Auch die Musik stellt Verhältnisse dar, welche successiv sind und ist dadurch der Poesie verwandt. Der Inbegriff dieser Tonverhältnisse ist die Musikalische Form. In dies Gebiet beider Künste fällt alles Fortschreitende, in das Gebiet der bildenden Künste alles Ruhende. Lessing's eigener Gegensatz der zeitlichen und räumlichen Künste ist darauf gegründet.

So ist Form der eigentlich durchgreifende Begriff, der durch Lessing in der Aesthetik einheimisch gemacht ist. Zwar gebraucht er dieses Wort zunächst nur von Körperformen, aber die „Dramaturgie" lehrt uns, wie derselbe Begriff das Gebiet der dramatischen zunächst, aber auch das der ganzen Poesie für ihn beherrschte. Ueberhaupt ist der Zusammenhang, der zwischen Lessing's Laokoon und seiner Dramaturgie herrscht, noch lange nicht genug erkannt und gewürdigt. Was er im Laokoon im Verhältniss zu der Malerei der Poesie abspricht, das spricht er ihr in der Dramaturgie zu. Seine Erklärung der Poesie, dass sie Handlungen darstelle, ist ganz eigentlich auf die dramatische Poesie gemünzt, wenn es gleich ein Missverständniss Herder's war, darin eine Ausschliessung aller übrigen Dichtungsarten zu erblicken. Handlung stellt eben Lessing für „Veränderungen." Es ist „eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck hinwirken." Damit ist nicht gesagt, dass diese durch den Willen einer Person vor sich gehen müssen. Wenn Herder klagt: „er zittre vor

*) Anmerk. z. Laokoon III. S. 15.

dem Blutbade, dass die Sätze: Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie; Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; jede Sache nur mit einem Zuge u. s. w. unter den alten und neuen Poëten anrichten müssten; kaum ein Dichter bliebe übrig; der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken!" so missversteht er offenbar das Wort: Handlung. Auch der malende Dichter malt durch Veränderungen, der Idyllendichter schildert Veränderungen, ja selbst der dogmatische Dichter nimmt Veränderungen zu Hülfe, und wenn dies Alles nicht wäre, so würde schon die Aufeinanderfolge der Silben, Worte, Versfüsse und Verse eine Reihe von Veränderungen, d. i. in Lessing's Sinne Handlungen enthalten, deren richtiges Verhältniss unter einander eine nur der Poësie eigene (mit der Musik gemeinschaftliche) Schönheit der Succession herstellte. Der Lyrik und des Epos gar nicht zu gedenken, deren erste nichts Anderes als entweder Selbstepos oder Selbstdrama ist, je nachdem darin vergangene oder gegenwärtige eigene Veränderungen in metrischer Folge erzählt werden, während das zweite schon seinem Wesen nach auf Erzählung d. i. auf Veränderungen in successiver Folge angewiesen ist. Nichts Anderes aber als die successive Folge von Veränderungen in der Zeit hat Lessing durch seinen Ausdruck „Handlungen" als Gegenstand der Poësie vorbehalten wissen wollen. In der Abhandlung über das Wesen der Fabel*) heisst Handlung eine „Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen;" den Unterschied aber der Handlung der Fabel von der Handlung des Drama und der Epopöe setzt Lessing**) darin, dass in jener bloss die Absicht des Dichters den Zusammenhang setzt; während in dieser die Handlung d. i. die Veränderungsreihe ausser der Absicht des Dichters noch eine „innere" ihr selbst zukommende haben muss. Das Wichtige ist, dass er sie eine ein Ganzes ausmachende Veränderungsreihe in der Zeit nennt. Auch „Bewegungen" sind nur Veränderungen in der Zeit. Wie die Handlung ein Ganzes von Veränderungen in der Zeit ist, so ist die Körperform ein Ganzes von Verhältnissen im Raume. Das Beiden Gemeinsame liegt darin, dass Beide ein Ganzes bil-

*) Ueber das Wesen der Fabel 1759. V. S. 370.

**) Daselbst S. 379.

den, also Beide ein Zusammengesetztes sind, dessen Theile jedoch in einem Falle bewegt, im andern ruhend sind, im ersten nach, im zweiten Fall mit einander auftreten. In diesem Sinne können auch Töne, indem sie nach einander wirklich hervorgebracht werden, „Handlungen" heissen. Es fehlt also so viel, dass Lessing's Erklärung der Gegenstände der Poësie blos auf die dramatische passe, dass sie vielmehr auf jede successive Kunst, also auch auf die Musik passt. In der That hat Lessing selbst dies so wohl gefühlt, dass er ganz consequent sagt: „Poësie und Kunst scheine die Natur nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben*)." Denn „die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender hörbarer Zeichen (der Worte) mit natürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen (den Tönen), ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, dass beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von einem und demselben Organe zu gleicher Zeit gefasst und hervorgebracht werden können." Der alleinige Unterschied beruht daher darauf, dass die Zeichen der einen willkürlich, die Zeichen der andern natürlich sind oder wie es weiter heisst „die einzelnen Töne in der Musik keine Zeichen sind, nichts bedeuten und nichts ausdrücken," während „die Worte für sich selbst etwas bedeuten und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen soviel ausdrücken kann, als die Musik nicht anders, als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann." Lessing leitet hieraus die Regel ab, „dass die Poësie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muss, dass es bei ihr keine Schönheit ist: den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern dass sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten, geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können." „Darum findet er es auch gar nicht so „lächerlich, dass den Componisten oft die schlechteste Poësie die beste sei; denn nicht desswegen sei sie ihnen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechteste nicht gedrängt und gepresst ist." Daraus entspringt Lessing's Ansicht, dass Poësie und Musik eigentlich „eine

*) III. S. 32.

gemeinschaftliche Wirkung zu gleichen Theilen hervorbringen sollte," während in der bisherigen Oper stets nur eine die Hülfskunst der andern sei und zwar in der italienischen, Poësie Hülfskunst der Musik, während in der französischen, wo die Poësie weniger die Hülfskunst sei, die Musik, „natürlich nicht so brillant" werden könne. Darum sei jene reicher an Arien, diese an Recitativen, aber „diese vermischte Verbindung, wo nur der Reihe nach eine Kunst der andern subservirt" scheint Lessing in einem und demselben Ganzen „nicht natürlich und es frage sich, ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poësie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als dass es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte."

Formen des Nach- und des Nebeneinander sind es folglich nach Lessing, auf welchen jede Art der Schönheit beruht. Wie er aber im Eingang des Laokoon das Vergnügen zwar als den Endzweck, die Schönheit aber als das einzige Gesetz der Künste bezeichnete, so schwebt dieselbe Aufgabe in sich vollendeter Formschönheit auch dem Drama als Hauptwerk der Poësie vor. Auch hier kommt er vor Allem auf die dramatische Form zurück, die nun offenbar nur die Form einer Handlung sein kann. Lessing steht hier fest auf des Aristoteles Boden, von dem er sagt, was ihn führe, dass er das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, sei „dass er es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterwerken der griechischen Bühne abstrahirt hat." Er hält die Poëtik des Aristoteles für „ein eben so unfehlbares Werk, wie die Elemente des Euklides." Besonders über die Tragödie getraut er sich „unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen." Weil die Handlung am stärksten wirkt, die unmittelbar anschaulich und in der Gegenwart durch die sichtbare Thätigkeit der handelnden Personen sich vor uns entwickelt, ist die dramatische Dichtung die wirksamste unter Allen und steht hierin der Lyrik gleich, ja übertrifft sie um soviel, als das Interesse an einer durch eine Mehrheit von Personen sich hinziehenden Handlung das Interesse an einzelnen übertrifft. Denn in der Lyrik

interessirt uns die Reihe gegenwärtiger oder vergangener Veränderungen des Dichters selbst, im Drama die eine oder mehrere Personen, in deren Namen er spricht.

Unter den dramatischen Formen ist die tragische die höchste: „Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung keiner Handlung, wie die Epopöe und die Komödie; ihrer Gattung nach aber, die Nachahmung einer mitleidswendigen Handlung.“ Ihr Ziel ist wie bei Aristoteles „Furcht und Mitleid zu erregen,“ aber nicht als solche, sondern „diese und derlei Leidenschaften im Herzen des Zuschauers zugleich zu reinigen.“ Dies geschieht nicht, indem sie abwechselnd das eine Mal Furcht, das andere Mal Mitleid erregt, sondern dadurch, dass Beides aus derselben Wurzel entspringt: aus dem Antheil, den wir an den dargestellten Personen um ihrer wesentlichen Gleichheit mit uns selbst willen nehmen Unsere Furcht in der Tragödie ist Furcht vor ähnlichem Schicksal unser Mitleid Bewusstsein unserer Fähigkeit Gleiches entweder schon erfahren zu haben oder doch erfahren zu können. Aus der Gleichheit der Leidensfähigkeit entspringt die Gleichheit des Leids und Gleichheit der Furcht. Mitleid und Furcht sprossen aus einer Wurzel, das Eine nie ohne das Andere. Wir werden nicht fürchten um den, dessen Leid wir nicht im Stande sind uns vorzustellen und wir werden nicht bemitleiden, was wir uns nicht bewusst sind, entweder schon erfahren zu haben oder doch erfahren zu können. Beide sind daher immer vereinigt und müssen zusammen auftreten, um rein tragische Wirkung hervorzubringen.

Diese Grundsätze sind es, durch welche Lessing als Gesetzgeber für die Kunst Epoche machend geworden ist. Sein rastloser Geist knüpfte stets an Concretes an und erhob sich zu allgemeiner Betrachtung stets nur auf gegebene Veranlassung. „Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, sagt er selbst gegen den Schluss des Laokoon, kann zu Grillen verführen, die man über kurz oder lang zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst wiederlegt findet.“ Er zog den empirischen Weg vor und hielt sich an die Alten: „Was ihre Künstler gethan, fährt er in obiger Stelle fort, wird euch lehren, was die Künstler überhaupt thun sollten:“ wo so ein Mann wie Winkelmann die Fakel der Geschichte vortrage, da könne die Speculation kühn-

lich nachtreten. Ueber der Kritik tritt die Philosophie des Schönen, über die Theorie der einzelnen Künste die der Kunst bei ihm in den Hintergrund. Lessing's Schriften sind eine unerschöpfliche Fundgrube für den Künstler und praktischen Aesthetiker, während sie dem Philosophen des Schönen und der Kunst verhältnissmässig geringere Ausbeute gewähren. Zwar hat er mannigfaltige Versuche gemacht eine allgemeine Theorie des Schönen und der Kunst zu entwerfen, aber keine derselben ist zur Ausführung gekommen. Wir sehen aus seinem Briefwechsel mit Mendelssohn, dass er sich mit dem Gedanken einer Uebersetzung Burke's trug*), aus seiner Vorrede zu Mylius' Uebersetzung des Hogarth'schen Buchs „analysis of beauty**)," dass er an einer Untersuchung der allgemeinen Schönheitsform das höchste Interesse genommen. In seinen Briefen an Mendelssohn ist häufig von ästhetischen Abhandlungen die Rede, die er schreiben wolle und unter denen seine Anmerkungen zu Burke „dessen Grundsätze nicht viel taugen" obenan stehen; sie sind ungeschrieben geblieben. Unmittelbare Beschäftigung mit dem Gegebenen zog ihn zum unendlichen Gewinn unserer Literatur und unserer Kunst von fürs Handeln unfruchtbaren Spekulationen ab. Im direkten Gegensatz zu einer spätern Kunstphilosophie, welche über der rein theoretischen Betrachtung der Kunst diese selbst, deren Wesen im Hervorbringen liegt, aus den Augen verlor, verlässt Lessing's Theorie den Boden der Erfahrung nicht mehr, als zur Aufstellung leitender praktischer Grundsätze in der Kunst unmittelbar erfordert wird. In dem Maass, als jene spätere von der praktischen Kunst sich ab, hat Lessing's Aesthetik sich derselben zugewendet.

Nach rück- und vorwärts, zwischen Baumgarten und Kant bildet Lessing und durch ihn Mendelssohn ein Mittelglied. Indem er das Schöne in reine Formenschönheit setzt, stimmt er mit dem Ersten überein, dessen Vollkommenheit nichts Anderes, als den rein formellen Begriff des Zusammenstimmens eines Mannigfaltigen zur Einheit enthält. Indem er aber den Grund des Wohlgefallens am Schönen untersucht, findet er diesen nicht mehr

*) W. W. XII. S. 106.
**) IV. S. 104.

in der blossen sinnlichen Erkennbarkeit, sondern wie eine merkwürdige Stelle in einem Briefe an Mendelssohn zeigt*), in einer entschiedenen Loslösung der Empfindung der Schönheit der Gegenstände von der Wirklichkeit derselben, so dass der einzige Gegenstand, auf welchen wir beim Genuss der Kunst eigentlich reflektiren, wir selbst, unsere eigene Wirklichkeit sei. Zwar ist nicht zu vergessen, dass die Veranlassung, bei welcher er dessen erwähnt, eine Betrachtung über die Wirkung des Trauerspiels, und die Zeit, in welche die Aeusserung fällt, diejenige ist, in welcher er lebhaft mit Burke und den englischen Aesthetikern sich beschäftigte; aber doch war seine Bemerkung einflussreich genug, um, wie Danzel**) nachweist, in Mendelssohn ähnliche anzuregen, die ganz nahe an Kant's, vier Jahre nach dessen Tode erschienene Kritik der Urtheilskraft heranstreifen. Charakteristisch dafür ist die Stelle in den „Morgenstunden***)." Mendelssohn sagt sich in dieser von der Baumgarten'schen Eintheilung der Vermögen der Seele in Erkenntniss- und Begehrungsvermögen, wonach die Empfindung der Lust und Unlust zu dem letzteren zu rechnen sei, entschieden los, und schiebt zwischen das Erkennen und Begehren des „Billigen" ein den Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches eigentlich vom Begehren weit entfernt sei. Während die Schönheit gefällt, auch wenn wir sie nicht besitzen, erwacht die Begierde erst wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns betrachten und den Besitz desselben als ein Gut ansehen, eine Begierde, die von dem Genuss der Schönheit „sehr weit verschieden" ist. Wie aber dieser Besitz, sowie die Beziehung auf uns nicht immer stattfinde, den wahren Freund der Schönheit nicht immer zur Habsucht reize, so sei auch die Empfindung des Schönen nicht immer mit Begierde verknüpft und könne also für keine „Aeusserung des Begehrungsvermögens gehalten werden." Daher schlage er vor, dies Vermögen „Billigungsvermögen" zu nennen, um es sowohl von der Erkenntniss der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Gute abzusondern. Es sei gleichsam der Uebergang vom Erkennen zum Begehren, „und verbinde diese beiden Vermö-

*) XII. 70.
**) Lessings Leb. I. S. 365.
***) W. W. II. S. 294.

gen durch die feinste Abstufung, die nur nach einem gewissen Abstande bemerkbar werde."

Wer vermöchte darin das Vorbild des „interessenlosen Wohlgefallens" Kant's, wie in jenem Ausspruch Lessing's den Grundgedanken der Kant'schen Schönheitslehre, die Reflexion auf das freie Spiel unserer Erkenntnisskräfte zu verkennen? Aus der Mitte der Baumgarten'schen Schule heraus, obwohl nicht ohne Anregung der englischen Aesthetiker ist der Kant'schen Reform der ästhetischen Urtheilskraft der Weg vorgezeichnet.

In Baumgarten's Geiste schrieben:

A. G. Baumgarten: De nonnullis ad poëma pertinentibus (Halae 1735). 2. Aesthetica (Frankfurt a. O. 1750—58. 2 Thle.)

G. F. Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. (Halle 1748—50. 3 Bände) breit, trocken, oberflächlich.

J. F. Faber: Anfangsgründe der schönen W. W. Mainz 1767. „Schön ist, was sowohl mit der Natur der Gegenstände, als mit unserer eigenen übereinstimmt." Ein Vorwort zu

Frhr. v. Schönach: Aesthetik in einer Nuss. Leipz. 1750.

F. J. Riedel: Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Bonn 1767. 1. Theil. Ganz unbedeutend.

M. Gottl. Schlegel: Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit oder den schönen Wissenschaften. Riga 1770. Gegen Batteux.

Ohne: Geschichte oder Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundrisse. Berlin und Hamburg 1772. In Sulzer's Geist.

Chr. Gottfr. Schütz: De origine et sensu pulchritudinis. Halae 1768. Akademische Dissertation.

Chr. Gottfr. Schütz: Lehrbuch zur Bildung des Verstandes oder Geschmacks. 2 Thle. Halle 1776—1778. Zu pädagogischen Zwecken bestimmt.

Chr. Dan. Schubert: Vorlesungen über schöne Wissenschaften. Augsburg 1777. Wiederherausgegeben unter dem Titel: Kurz gefasstes Lehrbuch der schönen Wissenschaften. Münster, Osnabrück und Ham. 1781. Unbedeutend.

L. Westenrieder: Einleitung in die schönen Wissenschaften zum Gebrauche seiner Vorlesungen. 1. Theil. München 1778. Gleichfalls.

Szerdahelly: Aesthetica, seu doctrina veri gustus ex Georg. a philosophia pulchri deducta in scientias et artes amoeniores — Buda. 1779. 2 tomi.

Derselbe: Imagó Aesthetica. Budae. 1780. Dem Titel entspricht das Buch. Schön ist nach des Verfassers Erklärung: „Was eine ästhetische übereinstimmende Mannigfaltigkeit hat."

J. Chr. König: Philosophie der schönen Künste. Nürnberg. 1784.

Phil. Gäng. Aesthetik der allgemeinen Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Salzburg. 1785.

Gottf. Samuel Steinbach: Grundbegriffe der Philosophie über den Geschmack. Züllichau. 1785. Erstes Heft: Allgemeine Theorie der schönen Künste und die spezielle Tonkunst.

In Sulzer's Geist:

C. Meiners: Grundriss der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo. 1787.

Andr. Heinr. Schott: Theorie der schönen Wissenschaften. Tübingen. 1789. 2 Thle.

Eulog. Schneider: Die ersten Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften überhaupt und der schönen Schreibart insbesondere. Bonn. 1790.

Der blutige Revolutionsmann erscheint hier als Vertreter der gesuchtesten und zartesten Ausdrucksweise.

C. Theod. v. Dalberg: Grundsätze der Aesthetik, deren Anwendung und künftiger Entwicklung. Erfurt. 1791.

Feine Bemerkungen ohne allgemeine Grundsätze.

Ernst Platner: Vorlesungen über Aesthetik. In treuer Auffassung nach Geist und Wort wiedergegeben von dessen dankbarem Schüler W. Moriz Erdmann. Zittau und Leipzig. 1836.

Kein strenger Anhänger Baumgarten's. Mehr geistreich spielend, als scharf bestimmend. „Das Weib ist hier der Mittelpunkt der Schönheit. Wir nennen schön Alles, was mehr oder weniger Aehnlichkeit mit dem Reiz des Geschlechtstriebs hat (!)" Wir finden: lichte Allverwechslichkeit d. i. alles was stetig und ohne Schwierigkeit von statten geht; schön ist die Wellenlinie, weil sie am weiblichen Körper sich findet; wir finden Bewegungen schön, die sich am Weibe finden; Ton und Musik schön, wenn Alles in einander verschmilzt; Gedichte schön, bei denen ein Gedanke leicht aus dem andern entspringt. Ueber solche Spiele der Witze ist kein Wort zu verlieren. Bei unleugbarer Anziehungskraft des Buches beruht es eben auf ganz anderen als philosophischen Gründen.

Zweites Kapitel.

Nichtdeutsche Aesthetiker.

I. Die Franzosen.

In Frankreich knüpft sich der Ursprung einer systematischen und philosophischen Bearbeitung der Begriffe des Schönen und der Kunst an den Namen des Abbé Batteux, dessen klar, geschmackvoll und nicht ohne Geist und Kenntnisse, aber ohne Tiefe und Scharfsinn geschriebenes Werk „die Einleitung in die schönen Wissenschaften" durch die Uebersetzungen von Ramler und Adolf Schlegel auch für Deutschland von Bedeutung und Einfluss geworden ist. Zwar hatte schon vor ihm der Abbé Dubos in seinen kritischen Bemerkungen über Poësie und Malerei, in welchen er den Geschmack als einen dem Menschen angebornen sechsten Sinn zur ausschliesslichen Norm und Regel erhob, die Idee eine Aesthetik anzubahnen versucht. Allein seine zerstreuten, wenn auch hie und da feinen Beobachtungen sind weit entfernt ein systematisches Ganze zu bilden. Batteux's Buch dagegen besteht ursprünglich aus zwei verschiedenen Abhandlungen, deren erste die schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz zurückzuführen, die zweite die Anwendung dieses Grundsatzes auf ein Lehrgebäude der schönen Wissenschaften zu zeigen sucht. Dem zweiten Werke ist die erste Abhandlung dann neuerdings einverleibt worden.

Der Verfasser geht auf den Aristoteles zurück und findet

wie dieser das Wesen der schönen Kunst in der Nachahmung der Natur. Während die mechanischen Künste sich der Natur zu ihrem Nutzen, die verschönernden sich derselben sowohl zum Nutzen als zur Ergötzung bedienen, gebrauchen die schönen Künste die Natur gar nicht, sondern ahmen sie nur nach, jede nach ihrer besonderen Weise. „Alle ihre Bemühungen gehen nun dahin, eine Wahl unter den schönsten Theilen der Natur anzustellen, um daraus ein herrliches Ganze zu bilden, welches vollkommener wäre, als die Natur selbst, ohne dass es darum aufhörte, natürlich zu sein.“ Dieses sei das Prinzip, „auf welches man nothwendig alle Künste gründen müsse, und welchem die grossen Meister aller Jahrhunderte gefolgt seien. Dreierlei sei daraus zu schliessen: erstens, dass der Geist, der die Künste hervorbringt, die Natur nachahmen müsse; zweitens, dass er sie nachahmen müsse, wie sie ordentlicher Weise ist und wie sie uns täglich in die Augen fällt. Drittens, dass der Geschmack, für den die Künste gemacht sind und der ihr Richter ist, befriedigt werden muss, wenn die Natur gut gewählt und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.“

Im Wesentlichen ist das Prinzip für die französische Kunst bis auf die neueste Zeit dasselbe geblieben. Die Nachahmung der Natur war und blieb das Hauptgesetz, das entweder mit dem Grundsatze der Verschönerung verbunden, die französische Kunst statt zur Verschönerung zur Unnatürlichkeit, oder aus Wiederstreben gegen die letztere zum Widernatürlichen verlockte. Die classische Kunst der Franzosen, wie ihre romantische sind beide von diesem Grundsatze ausgegangen; deren erste im Streben die hohe Natur zu finden, steif, die zweite im Streben auf die wahre zurückzugehen, blosse Copistin ward. Die Literatur, wie die bildende Kunst der Franzosen liefert dafür die unwidersprechlichsten Beweise.

Die Nachahmung der Natur ist so vielfacher Auslegung fähig, dass vor Allem die Frage entsteht, was heisst nachahmen, und was soll nachgeahmt werden? „Der Geist muss etwas haben, woran er sich halten kann, wenn er sich erheben und aufrecht halten soll. Und dieses ist die Natur. Der Künstler darf sie nicht schaffen, er darf sie auch nicht vernichten, er kann also weiter

nichts thun, als ihr folgen und sie nachahmen; seine ganze Kunst ist die Nachahmung*)."

Was ist nun Nachahmung? „Nachahmen heisst soviel als Nachbilden, ein Wort, das zwei Begriffe in sich schliesst: erstlich den Begriff des Urbildes, welches die Züge besitzt, die man nachahmen will; zweitens den Begriff des Nachbildes, welches diese Züge vorstellt und ausdrückt."

Was soll nachgeahmt werden? die Natur d. i. alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können." Mit dieser Erklärung ist nichts ausgeschlossen, als das Unmögliche, weil in sich Widersprechende. Die Natur, welche nachgeahmt werden soll, ist nicht die wirkliche, sondern kann auch eine rein erfundene sein, wenn sie nur in sich nichts Widersprechendes enthält. Die gegenwärtige (wirkliche), die historische, die fabelhafte Welt, die voll erdichteter Götter und Helden ist; die idealische oder mögliche Welt, worin die Dinge nur eine allgemeine Existenz haben, „dieses Alles heisst die Natur." Auf dieses Alles „muss der sorgfältige Nachahmer beständig sein Auge gerichtet haben."

Man sieht, die Natur des Abbé Batteux umfasst auch das Unnatürliche und Uebernatürliche, wenn es nur nicht gerade unmöglich ist. Er sagt geradezu, „nicht die Wahrheit, sondern die Wahrscheinlichkeit gebe den Stoff zu den schönen Künsten ab," und gibt der Phantasie des Künstlers alle mögliche Freiheit. Darum soll er auch die Natur nicht so nachahmen, wie sie wirklich ist, sondern die schöne Natur d. i. „nicht das Wahre, was wirklich ist, sondern das Wahre, was sein kann, das schöne Wahre, vorgestellt als ob es existirte, und mit aller Vollkommenheit geschmückt, die es annehmen kann**)." Diese Clausel ist nothwendig, denn es ist ebenso gewiss, dass nicht Alles Wahrscheinliche schön ist, als es wahr ist, das alles Schöne wahrscheinlich sein muss. Aber auf die Bestimmung der schönen Natur kommt es eben an. Die Definition des Abbé Batteux, sie sei das Wahre, was sein kann, das schöne Wahre, ist ein so offenbarer Zirkel, dass sie unmöglich ernsthaft gemeint sein kann. Wir suchen also eine andere.

*) S. 18.
**) S. 31.

S. 75 nennt der Verfasser schön diejenige Natur, „die 1. die meiste Beziehung auf unsre eigene Vollkommenheit, auf unsern eigenen Nutzen hat; 2. diejenige, die zu gleicher Zeit die vollkommenste an sich selbst ist.“ Wir staunen. In dem Ausdruck „die vollkommenste an sich“ ist der zu erklärende Begriff der Schönheit ganz und unzerlegt wieder enthalten, abgesehen davon, dass der erste Punkt das Schöne mit dem uns Nützlichsten zusammenwirft. Die Erklärung ist durchaus unbrauchbar. S. 82 finden wir eine dritte. „Die (schöne) Natur muss unserem Verstande schmeicheln, dadurch, dass sie uns Gegenstände darstellt, die an sich selbst vollkommen sind und die unsere Begriffe erweitern und vollkommener machen. Dies ist das Schöne.“ Da das Letztere auch das Wesen thut, so muss das Unterscheidende des Schönen vom Wahren in dem Umstande liegen, dass es an sich vollkommen ist und der obige Zirkelschluss ist wieder da. Ferner „muss sie unserem Herzen schmeicheln, dadurch, dass sie uns an eben diesen Gegenständen Vortheile entdecken lässt, die uns werth sind, die sich auf die Erhaltung und Vollkommenheit unseres eigenen Wesens beziehen, die uns unser eigenes Dasein auf eine angenehme Weise fühlen lassen, diess ist das Gute.“ Genau dasselbe stellte oben den ersten Theil der Erklärung der schönen Natur vor. „In eine noch tiefere Untersuchung über das Wesen des Schönen sich einzulassen,“ als ob die obige wirklich eine wäre, schien unserem geistreichen Abbé „unnöthig.“ Es war ihm genug, den „wahren Gegenstand“ der Künste bemerkt zu haben, der zu allen Zeiten derselbe gewesen und „von allen gesitteten Menschen durch die Stimme der Empfindung geschwinder und sicherer erkannt wurde, als durch die allersubtilste Metaphysik.“ Allerdings, das Vorstehende beweist es, ist die letztere nicht die Stärke des Verfassers des Lehrgebäudes der schönen Wissenschaften. Sonst hätte er ohne Zweifel einsehen müssen, dass diese „unnöthige“ Bestimmung des Ausdrucks „schöne Natur“ seinen ganz „wahren Gegenstand“ der Künste ebenfalls „unnöthig“ macht. Der „Geschmack an der schönen Natur, der zugleich der gute Geschmack in den Künsten sein muss, weil diese die „Nachahmerinnen der schönen Natur“ sind, hilft uns ganz und gar nichts, so lange wir nicht wissen, welches die schöne Natur

sei. Der „einzige Grundsatz" des Abbé Batteux hat daher auch der französischen Kunst noch bis heute nicht geholfen, ungeachtet er bis auf den heutigen Augenblick zum Ueberdruss wiederholt und im Munde geführt worden ist. Aber freilich „die allersubtilste Metaphysik" welche hier allein hätte retten können, gehörte nicht zu dem „Vorhaben" des ersten französischen Kunstphilosophen (?). Der Lobredner des Aristoteles, der in der Vorrede nicht begreifen kann, wie man dessen Lehrsätze so lang verwickelt und unbenützt hat liegen lassen können, hat es selbst nicht weiter gebracht, als zur Wiederholung einiger Sätze des scharfsinnigsten aller Denker, deren „subtile Metaphysik" er aber ebensowenig verstanden hat, wie seine Vorgänger. Dass aber nur aus des Aristoteles und aus Plato's tiefster Metaphysik heraus die bedeutungsvolle Vorschrift, die Natur, nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, nachzuahmen, richtig könne verstanden werden, brauchen wir hier nicht erst wieder zu erweisen. Im Munde des Abbé Batteux und seiner Nachfolger in Frankreich wird dieser tiefgeschöpfte Satz eine triviale Tautologie. Er läuft darauf hinaus die schöne Natur nachzuahmen, ohne zu wissen, was diese sei. Die Anweisung auf den Geschmack, um diese zu finden, ist geradezu komisch. „Die Natur ist der einzige Gegenstand des Geschmacks: „folglich gibt es nur einen einzigen guten Geschmack und dieses ist der Geschmack der Natur." In einem Satze drei logische Fehler! Wenn die Natur der einzige Gegenstand des Geschmacks ist, so gibt es nicht einen, sondern vier Geschmacke, denn es gibt nach dem Abbé Batteux*) vier Naturen. Wenn aber nur die schöne Natur der Gegenstand des Geschmacks, so gibt es zwar allerdings nur einen einzigen guten Geschmack, aber weit entfernt, dass dieser die schöne Natur bestimmt, ist er eben nur darum der gute, weil diese ihn bestimmt. Ebenso seltsam ist die Art, wie der französische Schriftsteller der Schwierigkeit zu begegnen sucht, dass denn doch Leute und Völker einen ganz verschiedenen Geschmack haben. „Die Natur musste Jedem, nachdem sie Vorrath für das ganze menschliche Geschlecht angeschafft hatte, mit Vorsicht eine Portion Geschmack insbesondre geben, der ihn für gewisse Gegenstände vorzüglich bestimmte. Einige mögen das Fröhliche, andere

*) S. 18.

das Ernsthafte, diese das Naive, jene das Grosse lieben." Wie merkwürdig! Entweder ist jene „Portion" Geschmack ein Theil des guten Geschmacks und dann herrscht ja keine „Verschiedenheit" der Geschmäcke, oder sie ist kein Theil des guten Geschmacks, dann ist sie „nothwendig schlechter Geschmack *)" und die von Abbé Batteux erhobene Schwierigkeit bleibt dieselbe. Die grenzenlose Verwirrung, die das Wort Geschmack bei unsern überrheinischen Nachbarn und in Deutschland angerichtet hat, wird durch solche Aussprüche begreiflich. Der Abbé Batteux verwechselt mit der grössten Unbefangenheit von der Welt „den allgemeinen Geschmack in Allem, was natürlich ist und zu gleicher Zeit die vorzügliche Liebe, die nur an gewissen Gegenständen besonders haftet." Es fällt ihm gar nicht ein, dass das Eine ein Beurtheilungsvermögen des Natürlichen und Unnatürlichen, das Andere eine Neigung für oder Abneigung gegen gewisse Objekte sei, welche die richtige Beurtheilung derselben eher hemmt, als fördert.

Die Eintheilung der Künste, die er nach dieser leichtfertigen Erörterung des obersten Prinzips aufstellt, ist ebenso oberflächlich. Ohne den mindesten Erweis, ja auch ohne den Versuch eines solchen, wird die Natur in Absicht auf die schönen Künste in zwei Theile eingetheilt; in den einen, den man durch das Gesicht und in den andern, den man durch das Gehör geniesst, denn „die übrigen Sinne sind für die schönen Künste ganz unbrauchbar." Zu jenem gehören Malerei, Bildhauerkunst und Tanzkunst, „welche sich durch die Materie, mit der sie nachahmt, von den ersten beiden am meisten unterscheidet; denn das Subjekt, dem die Tanzkunst Geberden und Stellungen gibt, ist lebendig, ja sogar menschlich, anstatt dass die Leinwand des Malers und der Marmor des Bildhauers todte Körper sind." Ueber die Seichtigkeit solcher Eintheilungen wäre kaum etwas zu sagen, wenn sie nicht in einem für eines der geistreichsten und geschmackvollsten Völker der Erde durch lange Zeit und gewissermaassen jetzt noch tonangebenden Werke ständen und also nicht ihret- sondern um ihrer üblen Folgen willen Erwähnung verdienten. Als ob das Subjekt der Tanzkunst immer lebendig, ja menschlich und das Mittel der Malerei nothwendig die „Leinwand" sein müsste! Zu den schönen

*) S. 97.

Künsten für das Ohr gehört die Musik, „wenn sie allein und ohne Worte genommen wird" und die Poësie, „welche Worte gebraucht, aber abgemessene und in allen ihren Tönen genau berechnete Worte."

Baukunst und Beredsamkeit rechnet der Abbé Batteux nicht zu den schönen, sondern blos zu den verschönenden Künsten. „Die Nothdurft hat sie erfunden und der Geschmack hat sie vollkommen gemacht." Ihr Zweck ist Nutzbarkeit und Vergnügen zu erregen, während jener der schönen blos Vergnügen, der mechanischen blos Nutzbarkeit ist. Von dem tiefern Grunde, der aus seinem eigenen Prinzip hervorgehen müsste, weil diese Künste kein Vorbild in der Natur haben, macht Batteux keine Erwähnung. Derselbe Grund müsste bei consequenter Durchführung seines Grundsatzes die Musik aus der Reihe der schönen Künste ausschliessen. Aber die Consequenz ist nicht Sache des Franzosen. Die Geburtsstätte jener ist Zufriedenheit: „Ueberfluss und Ruhe erzeugten sie." Quelle dieses Vergnügens ist die Nachahmung; „Der Verstand übt sich, indem er das Urbild mit dem Nachbilde vergleicht und das Urtheil, welches er darüber fällt, macht einen desto angenehmeren Eindruck auf ihn, weil es für ihn ein Beweis seiner eigenen Scharfsichtigkeit ist."

In der Anwendung seiner Prinzipien sucht Batteux zu beweisen, dass die Hauptregeln der Poësie, der Malerei, der Musik und der Tanzkunst in der Nachahmung der schönen Natur liegen. Zuerst ergeben sich daraus die besonderen Eintheilungen der Poësie: „die Menschen gelangen zur Erkenntniss dessen, was ausser ihnen ist, vermittels der Augen und der Ohren. Sie sehen die Dinge entweder selbst oder sie hören sie von andern erzählen." Jenes gibt der dramatischen Dichtungsart, „wo wir die vorgestellte Sache selbst vor Augen haben," diese der epischen, „wo man uns Alles erzählt," das Dasein. Dass wir doch auch in der dramatischen Darstellung nicht die Sache, sondern die Nachbildung der Sache vor uns haben, hat der Verfasser in dem Augenblick ebenso wie, dass es doch eine lyrische Poësie gibt, vergessen, denn mit der „dritten vermischten" Art, worin „beides, Spiel und Erzählung vorkömmt," kann doch diese nicht gemeint sein. Die andere Eintheilung der Poësie aber, die von den Personen hergenommen ist, deren Handlungen sie nachahmt,

ergibt, je nachdem diese „Götter, Könige, gemeine Bürger, Schäfer und Thiere“ sind: Opern, Tragödien, Komödien, Schäfergedichte und Fabeln. Auch zu dieser banalen Klassifikation hat der mit dem kläglichsten Wortverstand ausgelegte Aristoteles seinen unsterblichen Namen herleihen müssen.

Von der „Malerei“ ist der Abschnitt „sehr kurz,“ denn „Malerkunst und Poësie“ haben eine so grosse Uebereinstimmung mit einander, dass man, „um sie beide zugleich abzuhandeln, nichts weiter nöthig hat, als die Namen zu verändern und Malerei, Zeichnung, Kolorit statt Poësie, Fabel, Versifikation hinzusetzen.“ Wenn zwischen Kolorit und Versifikation noch ein Schatten von Aehnlichkeit herrscht, so verschwindet er gewiss bei der originellen Vergleichung zwischen „Fabel“ und „Zeichnung.“ Dem scharfsinnigen Kunstphilosophen ist hier nichts weniger begegnet, als die Erfindung mit ihren Zeichen zu verwechseln. Demungeachtet lassen ihm seine deutschen Uebersetzer und Kommentatoren, Ramler und J. A. Schlegel diesen ästhetischen Unsinn ganz ohne Bemerkung hingehen.

Der Abbé „eilt“ zur Tanzkunst und zur Musik. Beide handelt er ungetrennt ab, denn „ihre Trennung ist mehr von den Künstlern hergekommen als von den Künsten selber.“ Folgerichtig gäbe es also keine andere Musik als Tanzmusik. Seine Sätze sind: 1. Man müsse die wahre Natur der Musik und der Tanzkunst aus der Natur der Töne und Geberden kennen lernen. 2. Beider vornehmster Gegenstand seien die Leidenschaften und 3. jede Musik und jeder Tanz müsse eine „Bedeutung, einen Verstand haben.“ Zwar gibt er selbst zu, gegen einen bestimmten Ausdruck in der Musik gebe es tausend andere, deren Gegenstand man nicht nennen könne, aber „ist es nicht genug, dass wir ihn nur fühlen?“ Er zieht den Schluss daraus, „dass eine in allen ihren Tönen wohl ausgerechnete, eine in ihren Akkorden ganz geometrische Musik auf's höchste einem Prisma zu vergleichen sei, welches uns das allerschönste Kolorit sehen lasse, aber kein Gemälde gebe. Eine Art von chromatischem Klavier, welches Farben und Farbenmischungen hervorbringe, dem Auge vielleicht zur Belustigung, dem Verstande gewiss zum Ueberdrusse.“

Von einer „wohlausgerechten“ Musik würde man freilich für

den „Verstand“ das Entgegengesetzte erwarten. Endlich 4. gibt es natürliche Eigenschaften, die der Ausdruck der Musik und der Tanzkunst haben muss, wozu Deutlichkeit, Lebhaftigkeit, Einfalt und Leichtigkeit, sowie Neuheit gehören, während die natürliche Freiheit der Musik und der Geberden in der Kunst durch den Takt, durch die Bewegung, durch die Melodie und durch die Harmonie beschränkt und in enge Grenzen eingeschlossen wird.

Im 5. Kapitel endlich gelangt er zur „Vereinigung der schönen Künste.“ Der Geschmack und das Gutdünken trennt sie zwar bisweilen; da „aber die Natur die Prinzipien derselben dazu geschaffen hat, dass sie sich vereinigen und zu einem gemeinschaftlichen Endzwecke mitarbeiten sollen, nämlich unsere Begriffe und Empfindungen, sowie sie sind, in den Verstand und das Herz derjenigen zu übertragen, denen wir sie mittheilen wollen, so haben diese drei Künste niemals mehr Reiz, als wenn sie wiederum vereinigt werden.“ Alsdann muss „eine regieren, die übrigen müssen den zweiten Rang bekommen.“ „Wenn die Poësie Schauspiele aufführt, so muss die Musik und die Tanzkunst wo möglich mit ihr zugleich erscheinen, aber allein in der Absicht, sie noch mehr zu erhöhen, ihre Ideen und Empfindungen stärker bezeichnen zu helfen.“ „Tritt die Musik auf, so hat sie das Recht alle ihre Reizungen schimmern zu lassen. Das Theater gehört ihr zu, die Poësie hat nur den zweiten, die Tanzkunst nur den dritten Rang.“ Die Worte sollen dem Gesange „folgen, nicht vorgehen;“ sie sind nichts, als eine Verstärkung des musikalischen Ausdrucks, um den Sinn desselben deutlicher und verständlicher zu machen. Aus diesem Gesichtspunkt, fügt der Verfasser bei, müsse man die Poësie des Quinault beurtheilen; und wenn man ihm aus der Schwäche seiner Verse ein Verbrechen machen wolle, so müsse Lully ihn vertheidigen. Nicht die schönsten, sondern die rührendsten Verse nehmen die Musik am besten an. Noch bescheidener als die Poësie ist die Tanzkunst. Ihr darf die Musik nur die Hand bieten, um ihre Bewegungen und Ausdrücke bestimmter zu machen. Worte pflegen zwar nicht, aber könnten ebensogut mit dem Tanze verbunden werden. Im Alterthum tanzte man nach einer Singstimme.

So geben Musik, Poësie, Tanzkunst uns ein Gemälde mensch-

licher Handlungen und Leidenschaften. Den drei andern Künsten, Baukunst, Malerei, und Bildhauerkunst kommt es zu, „den Ort und die Szene einzurichten, wo das Schauspiel aufgeführt werden soll“ und diess auf eine Weise, die „der Würde der handelnden Personen und der Eigenschaft der abgehandelten Materie gemäss ist. Ihnen gehört die ganze Welt, aber sie müssen keinen andern Gebrauch davon machen, als den die Gesetze des Anstandes erlauben.“ Von einer freien, selbständigen Bedeutung der drei bildenden Künste, die ihnen auch ausser dem Opernhause zukommen, weiss der Vater der französischen Aesthetik nichts.

Der Einfluss Batteux's ist geradezu unermesslich zu nennen. Seine Theorie der Nachahmung beherrschte die Kunst wie die Künstler und die Reaktion, die sich gegen dieselbe in Frankreich selbst erhob, ging wie die in Deutschland gegen seine Verehrer anbrechende, nicht von einem entgegengesetztem Prinzip, sondern nur von einer andern Auffassung der Natur aus. Die ästhetische Sturm- und Drangperiode in Deutschland, die gegen den deutschen Batteux, Gottsched, sich erhob, nimmt denselben Ausgangspunkt, wie die Revolution, die durch Diderot in die französische Aesthetik gebracht ward. Aber wie jene, stand diese mit dem Bekämpften ursprünglich auf gleichem Boden. Sie wollte wie Batteux und seine Verehrer die Nachahmung der Natur, aber ihre Natur war eine andere. Dies Verhältniss ergibt sich deutlich aus Diderot's Schriften. In seinem Versuch über die Malerei*) klagt er über die „akademischen, gezwungenen, zurechtgesetzten, gezierten“ Stellungen, über die falsche Natürlichkeit, über welche man die wahre Natur vergisst. Vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja selbst von der Antike rührt die „Manier“ her; es würde keine geben, wenn man gewissenhaft die Natur nachahmte**). Daher ist ihm an einem andern Ort, (in der Encyklopädie) das Schöne geradezu das „Natürliche;“ es ist alles schön, „was den Begriff von Verhältniss oder Beziehung in uns erweckt; am Ende, was zweckmässig und natürlich ist.“ Niemand wird die Ahnung des Wahren, die darin verborgen ist, verkennen. Das

*) S. W. v. Cramer Riga 1797. I. S. II.

**) S. 21.

„Natürliche" ist ihm, wie aus dem Zusammenhang erhellt, das von Innen aus Freie, Ungezwungene, Leichte; Stellungen, die aus dem innern Wesen der Dinge selbst hervorgehen und diesem angemessen sind, das „Lebensgesetz" des Gegenstandes selbst ausdrücken. Der Anstoss zum Bessern, den er dadurch der Kunst gegeben hat, ist unter den deutschen von Goethe, dessen „gesetzmässig Lebendiges" dem „Natürlichen" Diderot's am meisten verwandt erscheint, durch die Uebersetzung seines Versuchs über die Malerei am glänzendsten anerkannt worden. Aber die geistreichen Aperçu's eines Mannes, der wie er selbst gestand, nur „Seiten" schreiben konnte, reichen zu einer philosophischen Theorie der Kunst nicht aus*). Wo er über das einzelne treffende Kunsturtheil**), wo er über die tiefschneideude Polemik gegen die naturleeren Formen der akademischen Kunst in Malerei und Poesie hinausgeht und allgemeine Bestimmungen versucht, kommt er über die „wahre Natur" nicht hinaus. Welches die wahre Natur sei, entscheidet nach ihm eben nur wieder das Gefühl und wer unterscheidet das richtige Gefühl vom unrichtigen? Sein Sensualismus verräth sich in der Aufnahme eines untrüglichen Schönheitssinns, von dem seltsamerweise nur die akademischen Künstler, die er bekämpft, nichts zu spüren scheinen. In der vergeblichen Bemühung, das „Natürliche" zu fixiren, flüchtet er sich zu der Bestimmung, dass Alles schön sei, was den Begriff von Verhältniss und Beziehung zu uns erweckt, wo wir fragen müssen: welche Beziehung? welches Verhältniss? Zu der ersteren gehört auch das blos Nützliche, das Angenehme, zu dem letztern unzählige. Ja „am Ende" soll das Schöne mit dem Zweckmässigen Eins sein und mit dem Nützlichen zusammenfallen, so dass es in eine totale Abhängigkeit geräth. Auf so schwankende Bestimmungen lässt sich kein System der Kunstphilosophie gründen.

Die Erklärungen anderer französischer Aesthetiker, wie Crousaz und Marmontel verrathen keine grössere Tiefe. Jeder schöne Gegenstand soll nach dem Erstern „Mannigfaltigkeit, Ein-

---

*) C'etait une tête où tout fermentait sans venir à maturitè, sagt Voltaire von ihm.

**) Vgl. seine Bemerkungen über den Maler-salon v. 1765. A. Grimm.

heit, Regelmässigkeit und ein bestimmtes Verhältniss haben," welches letztere er wieder als „unité assaisonnée de variété, de regularité et d'ordre dans chaque partie" tautologisch genug erklärt. Der Andere gab*) la forçe, la richesse et l'intelligence als die drei zu jedem Schönen erforderlichen Eigenschaften an.

Wie die ganze französische Philosophie des 18. Jahrhunderts, so steht auch ihre Aesthetik unter dem Einfluss der englischen, besonders der schottischen Philosophenschule. Wie sie von daher den sensualistischen, so folgte sie nachher den intellektualistischen Impulsen, welche sie durch Vermittlung historischer Quellenstudien allmälich zur ursprünglichen Quelle des Intellektualismus, zu Plato und unter der gleichzeitigen Einwirkung der deutschen Philosophie seit Kant zu einer Art von Transaktion mit allen Parteien gebracht haben, deren vollendetster Ausdruck der offen eingestandene Eklekticismus Cousin's ist. Weil sich für diese charakteristische Erscheinung später kein Platz finden wird. so wollen wir über das Verhältniss, in welches er sich zur Philosophie des Schönen stellt, gleich hier einige Worte einschalten.

Cousin, dessen vortrefflicher Charakter und unläugbar hohe Verdienste um die Wiederbelebung eines gründlichen Studiums der Geschichte der Philosophie**) in Frankreich wir hier dankbar anerkennen, hat seine ästhetischen Ansichten in seinen Vorlesungen 1815 und 1821 niedergelegt, welche unter dem Titel: Du vrai du beau et du bien (Paris Didier 1857) bereits die sechste Auflage erlebt haben. Von dem Gegensatz zwischen Empirismus und Idealismus geht er aus. Die sinnliche Erkenntniss ist unzureichend ohne ihre Ergänzung durch die vernünftige; umgekehrt bedarf diese aber mit unabweisbarer Nothwendigkeit (indispensable nécessité) der Erfahrung. Den Sinnen und dem Bewusstsein verdanken wir die Individual-, der Vernunft die allgemeinen und nothwendigen Ideen. Gegen Kant hält er fest die absolute Autorität der Vernunft und der durch sie geoffenbarten Wahrheiten, unter denen die grösste die des ewigen Grundes derselben, der Gottheit.

*) In der Berner und Lausanner Encyklopädie.

**) Ausser seinen eigenen Arbeiten vergl. die seiner Schüler Barthelmess, Ch. de Rèmusat u. A.

Beides wendet er an auf das Schöne. Von zwei Seiten nur kann man dasselbe betrachten, entweder ausser uns, an sich oder in den Objekten, oder im Menschen selbst, in der Wirkung, die es auf ihn hervorbringt. Die Methode verlangt aber „vom Menschen auszugehen, um zu den Dingen zu gelangen." Wendet man sich hiebei an die Sinne, so fällt das Schöne mit dem Angenehmen zusammen. Aber dieses ist wechselnd, das Schöne bleibend; wie sollte uns „jene ideale Schönheit, deren Vorstellung in uns wir nicht abzuleugnen vermögen, offenbar werden durch den äussern Sinn (sensation), der ein Vermögen so wechselnd und von Umständen abhängig ist, wie die Objekte, die es wahrnimmt*)." Aber auch die Annahme eines inneren Sinns (sentiment), vergleichsweise ein Fortschritt, verwirft er, sobald man ihn mit der Vernunft identifizirt, stellt sie wieder her, sobald man ihn von dieser unterscheidet. Ein natürlicher „Abscheu begleitet das Urtheil der Hässlichkeit, eine eben solche Zuneigung das der Schönheit" eines Objektes. Jede Vorstellung eines äussern Objektes erzeugt eine Erregung des äussern Sinns, ein Urtheil und ein Gefühl (der Liebe oder des Abscheus), es sei anwesend oder abwesend und wenn dies, ein Geschöpf des Gedächtnisses oder der Einbildungskraft. Diese schafft neue Bilder, aber sie erschöpft das nicht, was die Menschen Erfindung (l'imagination) nennen. Dazu gehört noch ein „Gefühl des Schönen in jeder Gattung," auch in der „moralischen." Was den Künstler, den Dichter macht, das ist, nebst einem Kern guten Geschmacks (bon sens) und Vernunft, ohne welches Alles Andere nichts ist, ein empfindsames, reizbares Herz, vor Allem eine lebendige, mächtige Phantasie**)."

Noch nicht genug: zu allen diesen Vermögen kommt noch der Geschmack, der zwar kein „einfaches, aber ein Gemisch aller dieser ist." Von ihm stammt der Sinn für die grösste aller Schönheiten, die „regelmässige Schönheit," für Einheit, Harmonie, Ebenmaass, Schicklichkeit, Maass, lauter Schönheiten, für welche die blos entfesselte Phantasie kein Auge hat. Demnach wird er p. 156 wieder in der Mitte aller übrigen Vermögen: raison, sen-

*) p. 142.
**) p. 153.

timent, imagination, goût genannt, als wäre er etwas für sich Bestehendes. Dann bedürfte das Schöne aber weder der Vernunft, noch des Gefühls, der allmächtige Geschmack wäre allein genug.

Die psychologische Seite des Intellektualismus ist immer seine schwächste: auch Cousin ist diesem Schicksal nicht entgangen. Die Menge von Seelenvermögen, ohne feste Begrenzung gegen einander verursacht unsägliche Verwirrung. Seine Psychologie steht in dieser Beziehung noch hinter der Wolff'schen zurück, die wenigstens mit fest begrenzten Seelenvermögen operirte. Aber was soll ein „Geschmack," der erst kein Vermögen für sich, dann aber doch wieder eines neben den andern ist, der wie das sentiment, eben sentiment du beau en tout genre und doch wieder nicht das sentiment ist?

Indem er nun zu dem Schönen in den Objekten übergeht, verfährt er zuerst negativ: das Schöne besteht weder im Nützlichen, noch im Schicklichen, noch in der Proportion. Wir finden ihn ganz auf dem Wege Reid's, von welchem auch seine Gründe entlehnt sind. Er selbst führt die Worte des letzteren an, mit welchen die seinen ganz übereinstimmen. Die physische d. i. die sinnliche Schönheit ist ihm nur das Zeichen der geistigen oder moralischen*). Diese ist das Ideal, das je weiter wir es verfolgen, desto weiter zurückweicht und dessen äusserste Grenze im Unendlichen liegt d. i. in Gott, oder um eigentlich zu sprechen: das wahre und absolute Ideal ist nichts Anderes als Gott selbst**).

Folgerichtig hängt die Schönheit der Dinge von dem Grade ab, in welchem sie mehr oder weniger „Gott ausdrücken." Um bei den Bewegungen, Formen, Tönen und Farben stehen zu bleiben, deren harmonirende Verbindungen die Schönheit dieser sichtbaren Welt ausmachen, um nicht vielmehr hinter dieser prachtvollen und wohlgeschmückten Bühne den Ordner, Geometer und höchsten Künstler zu bewundern, müsste man ein „Sklave der Sinne und des Scheines" sein. Wie Plotinus und Shaftesbury kennt Cousin drei Grade der Schönheit: die physische als blosse Fülle, die intellektuelle — den Glanz der Wahrheit — und die mora-

*) p. 168.
**) p. 169.

lische, als Kern der Schönheit. Von allen dreien das Prinzip und die Grundlage aller Schönheit ist Gott.

So wenig originell in seinen allgemeinen Prinzipien, die er selbst auf Diotima's Rede bei Plato zurückführt*) ist er es in keinem höhern Grade in der Anwendung derselben auf die Kunst. Als Intellektualist ist er zwar ein begeisterter Anbeter des Genies und ein Gegner der „Nachahmung der Natur." Das „Genie" schafft, sagt er, es ahmt nicht nach**). Aber er versteht darunter nur die sklavische Kopie der Natur, „in gewissem Sinne ahmt auch das Genie nach." In welchem nun? Indem es die „Regel" findet, welche als solche schon verschieden ist von allen Individuen***)." Aber sogleich tritt hier die „moralische Schönheit" wieder in den Weg; nur durch diese ist die Schöpfung des Genies der wirklichen überlegen, denn in der Natur ist die moralische Schönheit „un peu voilée et couverte," die Kunst „befreit sie und bringt sie zur Erscheinung." In dem Streit zwischen Emeric David und Quatremére de Quincy über den Sinn des Wortes εἶδος bei Plato erklärt er sich für den Sieg des letzteren; ein ziemlich leichter Sieg, wenn wir bedenken, dass M. Emeric David das Ideal weil von εἶδος abgeleitet für ein „sichtbares Schönes" erklärt hatte. Er beruft sich auf die im ersten Buch aufgenommenen Stellen Cicero's und Raphael's; das Ideal, das er im Sinne hat, ist die platonische, der Vernunft angehörige Idee. Zugleich wahrt er sich gegen jede Zumuthung einer mystischen Einheit des göttlichen mit dem künstlerisch schaffenden Menschengeiste, aber über das Verhältniss der Regel des schaffenden Geistes zum Ideal der menschlichen Vernunft spricht er sich nicht aus.

Es ist nur konsequent, wenn er die Illusion als Zweck der Kunst verdammt; aber es ist weniger begreiflich, wenn er die Schönheit, die nach ihm nur ein Abbild der Gottheit ist, den Vorschriften der Religion und der sittlichen Mächte entzieht. En perdant sa liberté, il perd son charme et son empire, sagt er von der Kunst†), aber wie soll sie frei sein, wenn die Schönheit, ihr

*) p. 173.
**) p. 176.
***) p. 177.
†) p. 186.

Zweck selbst nicht frei ist von den „ordres de la religion et de la patrie?“ Es scheint wenig Nutzen zu bringen, die Schönheit als das alleinige Ziel und Zweck der Kunst aufzustellen, wenn sie selbst nur ein Mittel zum Wahren und Guten ist.

Man darf es ihm wenig anrechnen, dass er aus den Prinzipien seiner Vorgänger dieselben Folgerungen zieht, wie diese; aber es spricht mehr für richtigen Kunst- als für logischen Scharfsinn, wenn er daneben la foi de l'art en lui-même et le culte de la beauté*) aufrecht erhalten will. Dieser Streit dauert fort auch in seiner Lehre von den Künsten. Das Ideal ist das Ziel der Kunst, aber dies schliesst ein das Unendliche, und das „Unendliche aus dem Endlichen zu gewinnen“ ist die grösste Schwierigkeit der Künste, aber auch ihr Ruhm. Wie diese nun überwinden? „Durch die ideale Seite der Naturschönheit**).“ Der Künstler daher muss vor Allem sich daran halten das Ideal darzustellen, Alles nach seinem Ideal. „Was er immer auch beginne, muss sein erstes Bestreben sein, das geheime Ideal seines Gegenstandes zu erreichen, denn der Gegenstand hat eines, um es dann für Sinn und Seele des Beschauers mehr oder weniger treffend darzustellen nach den Bedingungen, welche ihm das Material auflegt, Stein, Farbe, Ton, Wort***).“ Nach diesen gliedern sich dann die einzelnen Künste. Das Gesetz der Kunst ist „Ausdruck“ (expression); das Auszudrückende ist „immer dasselbe: die Idee, der Geist, die Seele, das Unsichtbare, das Unendliche.“ Die Verschiedenheit der Künste entspringt nur aus der verschiedenen Ausdruckfähigkeit der Sinne.

Der neueren deutschen Philosophie war durch diesen entschiedenen Intellektualismus Cousin's gut vorgearbeitet. Sein Platonismus ebnete die Strasse, auf welcher der absolute Idealismus der deutschen Philosophie in Frankreich seinen Einzug hielt. Im Gefolge desselben ist auch die neueste deutsche Aesthetik nach Frankreich verpflanzt worden und zwar nicht blos wie bei Cousin mit Anlehnung an das Alterthum, sondern geradezu durch direkte

*) p. 187.
**) p. 189.
***) p. 190.

Uebertragung. Den Beweis dafür liefert Adolphe Pictet's 1856 erschienenes Werk: Du beau dans la nature, l'art et la poésie. (Paris, Cherbuliez) mit dem bis dahin in Frankreich unerhörten Titel: „Études esthétiques*)," das von einem Theil der französischen Kritik wenigstens als Anfang einer neuen Aera begrüsst ward und nichts Anderes, als eine Bearbeitung der Vischer'schen Aesthetik ist. Die spekulative Aesthetik im französischen Gewande macht einen eigenthümlichen Eindruck. Wie in Deutschland sucht sie in Frankreich der wirklichen Kunst sich zu nähern. Pictet ist weit entfernt von dem Renaissancegeschmack, mit welchem Cousin seinem Platonismus getreu die Blüthezeit der französischen Kunst im siebzehnten Jahrhunderte erblickt**). Indem er wie seine deutschen Vorbilder die Wirklichkeit als Erscheinung der Idee ansieht, sucht er den Naturalismus der modernen französischen Kunst mit dem Idealismus der philosophischen Spekulation in Uebereinstimmung zu bringen. Die Wirkung des Vermittlungsversuchs auf die französische Kunst muss noch abgewartet werden.

II. Engländer.

Die vorherrschende Neigung der Engländer, die Dinge nach deren Einwirkung auf das menschliche Gemüth zu untersuchen, macht sie für die Aesthetik, die von diesen subjektiven Eindrücken den Namen führt, vorzugsweise empfänglich. Gewohnt, stets vom Subjekt und dessen Neigungen, Abneigungen, Beschaffenheiten und Trieben auszugehen, ziehen sie dieses auch bei ästhetischen Betrachtungen in den Vordergrund, die Objekte weniger nach dem unbekannten Was, das sie ohne Beziehung auf uns, als nach dem uns allein zugänglichen Eindruck, den sie auf uns machen, beurtheilend. Die Unterscheidung des Subjekts und Objekts, die der deutschen Philosophie so geläufig ist, gilt der englischen für unfruchtbare „Metaphysik," der Versuch zu ergründen, was das Ding ausser seiner Einwirkung auf uns sei, für ein nebelhaftes Schwärmen.

*) Von ihm hat Ch. Benard Hegel's eigene ästhetische Schriften übersetzt unter dem Titel: Cours d'Esthétique par M. F. Hégel, und: Hegel, philosophie de l'art; essai analytique et critique. Paris, Ladrange 1847.

**) Vergl.: dix. leçon: de l'art français au dixseptième siècle.

Die englische Aesthetik steht in enger Beziehung mit dem Charakter der englischen Philosophie. Wie diese beginnt sie von dem Eindruck, welchen die sogenannten ästhetischen Objekte auf uns hervorbringen und schliesst nach diesem auf die Beschaffenheit, die ein ästhetisches Objekt haben muss, um gewisse Eindrücke zu erzeugen. Es ist derselbe Erfahrungsweg, welcher ihre „philosophy" d. i. ihre Wissenschaft von der Natur einschlägt. Aus der Einwirkung auf uns schliessen wir zurück auf die zu Grunde liegenden Ursachen, wie wir umgekehrt durch den Gebrauch gewisser auf diese Weise bestimmter Ursachen gewisse Wirkungen hervorzurufen hoffen. Die Beobachtung führt auf die Erkenntniss der Natur, die Erkenntniss der Natur ermöglicht das Experiment. Mittels jener erfassen wir die unbekannte Ursache aus bekannten Wirkungen, mittels dessen erzeugen wir uns die bekannte Wirkung aus den vermutheten Ursachen.

Beobachtung und Experiment ist auch das Wesen der englischen Aesthetik. Aus dem wahrgenommenen Eindruck schliessen wir auf die vorauszusetzende Beschaffenheit des zu Grunde liegenden Objektes; diese vorausgesetzte Beschaffenheit einem gewissen Objekt mitgetheilt, lässt uns mit Zuversicht den entsprechenden Eindruck erwarten. Jenes geschieht in der Untersuchung, dieses in der Kunst. Jene erschliesst aus der Betrachtung des Eindrucks die Beschaffenheit des ästhetischen Objektes, diese bringt mittels der Beschaffenheit des Objekts den ästhetischen Eindruck hervor. Jene beobachtet, diese experimentirt. Jedes gelungene originale Kunstwerk ist ein neues Experiment des ästhetischen Seelenlebens.

Jede englische Aesthetik wendet sich daher vor Allem an die menschliche Seele. Jede Bewegung die in dieser erzeugt wird, jeder Affekt, jeder Beifall und jedes Missfallen wird aufs Genaueste geprüft, in seine Theile zerlegt, seinem Werth oder Unwerth nach verglichen und abgewogen. Die werthvollen darunter werden ausgeschieden und dasjenige, was dieselben hervorruft, seinem Wesen nach daraus erschlossen. Wissen wir, was die Seele auf werthvolle Weise erregt, so wissen wir auch, wie dasjenige einzurichten ist, das sie auf diese werthvolle Weise erregen soll. Aus der analytischen Untersuchung der ästhetischen Affekte entspringt die

Theorie des dieselben Erregenden, aus der Theorie des Erregenden die praktische Vorschrift für denjenigen der dieselben erregen will.

Diesen Gang haben im Allgemeinen alle englischen Aesthetiker eingehalten. Was sie unter einander auszeichnet, ist die grössere Schärfe und Feinheit, mit der Einer oder der Andere das Wesen der einzelnen Gemüthserregungen erkannt oder die grössere oder geringere Einseitigkeit, mit welcher Einer oder der Andere gerade diese oder jene Gemüthsbeschaffenheit als die alleinige Ursache des ästhetischen Eindrucks hervorgehoben hat. Wer einmal das Wesen der Dinge aus der Mannigfaltigkeit der Anlagen und Vorzüge des Seelenlebens zu bestimmen unternimmt, kann bald diesen, bald jenen Trieb, bald diesen, bald jenen Vorgang für die Grundlage nehmen.

Sie sondern sich aber, je nachdem sie in Bezug auf den Ursprung dieser subjektiven Affektionen ausschliesslich den äussern oder vielmehr einen innern Sinn anerkennen. Jene schliessen an die Sensualisten, diese an die Intellektualisten, die Erstern an Locke, die Andern an Cudworth sich an: zu jenen gehören Home, Hogarth und Burke, zu diesen Shaftesbury, Hutcheson und Reid. Für Jene ist alle und jede, für diese nur der Stoff der Erkenntniss sinnlicher Natur, während Form und Urtheil über dasselbe aus den angebornen Anlagen des menschlichen Geistes geschöpft ist.

A. Die sensualistischen Aesthetiker.

1. Heinrich Home.

(Lord Kaims geb. im Anfang des 18. Jahrhunderts, gest. 1782).

Ein treues Bild dieses Grundzuges aller englischen Aesthetik wie Philosophie überhaupt, liefert das in Deutschland nicht weniger als in England einflussreich*) gewordene Werk: Henry Home's,

*) Hettner engl. Literaturgesch. S. 419 schlägt diesen Einfluss zu gering an. Nicht blos Lessing, auch Schiller und Herder haben aus Home's Werk die lebhafteste Anregung empfangen. Die Abhandlung des Ersten über Anmuth und Würde bezeugt dies deutlich.

Element of Criticism **). Dieses vortreffliche Werk hat auf Lessing namentlich grossen Einfluss gehabt; und seine lebhafte Verehrung für Shakespeare, sowie der treffende Tadel des französischen Theaters, die darin niedergelegt sind, sind ohne Zweifel das Vorbild des Verfassers der Hamburgischen Dramaturgie und des unversöhnlichen Kritikers der Franzosen gewesen. Für die richtige Würdigung Shakespeare's, sowie für die Begründung eines freien, auf die Kenntniss des menschlichen Gemüthswesens berechneten Aufschwungs der Kunst macht das Home'sche Werk Epoche und Herder und Schiller haben die Vorzüge desselben bewundernd und dankbar anerkannt. Unter den deutschen Philosophen ist Kant von demselben wohl am nächsten berührt worden: der strengen subjektiven Haltung der kritischen Urtheilskraft musste die gleichfalls subjektive Untersuchung des Engländers wohl am meisten zusagen.

Home beginnt mit der Bemerkung, „die von allen äussern Sinnen gilt, dass wir keines Gegenstandes eher gewahr werden, als er auf das sinnliche Werkzeug einen Eindruck gemacht hat.“ Nur in der Art und Weise wie wir diese Eindrücke gewahr werden, sei ein Unterschied zwischen den höheren und niederen Sinnen. Während wir trotzdem, dass der Sitz jener Empfindung in der Seele sei, beim Schmecken, Fühlen und Riechen die dadurch erreichte angenehme oder unangenehme Empfindung nothwendigerweise in das Organ selbst setzen, setzen wir die Empfindung beim Sehen und Hören, wo wir uns der sinnlichen Berührung nicht bewusst sind, dahin, wo sie wirklich befindlich ist, in die Seele, stellen sie uns desshalb auch geistiger als die ersten blos körperlichen Empfindungen vor. Demzufolge nehmen sie als Ergötzungen einen Mittelplatz ein zwischen den Ergötzungen durch die körperlichen Sinne und den Ergötzungen des Verstandes allein, und gerade diese ihre daraus entspringende vermischte Natur macht sie geschickt sich mit beiden zu gatten. Mit Vergnügen und ohne Mühe heben wir uns von den gemeinen sinnlichen Lüsten zu der feinern Ergötzung der Sinne und von dieser zu dem erhabenen Reiche der Moral und Religion. Jene feinern Ergötzun-

*) Uebers. von Meinhard III. Ausg. Leipzig 1790. Drei Theile.

gen dem Auge und Ohre zu verschaffen, ohne auf die niedern Sinne Rücksicht zu nehmen, sind die schönen Künste erfunden worden. „Ein Geschmack für diese ist eine Pflanze, die von Natur auf manchem Boden, ohne Wartung aber fast auf keinem zur Vollkommenheit gedeiht." Er geht der moralischen Empfindung als nahverwandt zur Seite. „Beide entdecken, was recht und unrecht ist. Mode, Temperament und Erziehung haben auf beide einen Einfluss, der sie verfälscht, oder rein und unbefleckt erhält. Weder die eine noch die anderen sind willkürlich und an einen Ort gebunden. Sie haben ihre Wurzel in der menschlichen Natur und werden durch Grundsätze bestimmt, die allen Menschen gemein sind." Diese, „die echten Grundsätze der schönen Künste," dadurch zu entdecken, dass „wir den empfindenden Theil der menschlichen Natur untersuchen, die Gegenstände, die von Natur angenehm oder unangenehm sind, aufsuchen," bezeichnet Home als den Zweck seiner Abhandlungen.

Noch tiefer müsse derjenige dringen, der ein Kunstrichter in diesen Künsten werden wolle. „Er muss deutlich erkennen, welche Gegenstände niedrig oder erhaben, welche schicklich oder unschicklich, welche männlich oder verächtlich und kindisch sind." „Daraus entspringen Grundsätze, nach welchen der Geschmack irgend eines einzelnen Menschen zu beurtheilen und über denselben einen Ausspruch zu thun möglich ist." Wo er mit diesen Grundsätzen übereinstimmt, können wir mit Gewissheit entscheiden, dass er richtig, ausserdem aber, dass er falsch und vielleicht eigensinnig ist. So werden die schönen Künste, gleich der Moral, zu einer vernunftmässigen Wissenschaft und können wie diese zu einem hohen Grade der Klarheit und Richtigkeit gebracht werden *)."

Dadurch allein wird Kritik d. i. die Beurtheilung nach vernunftmässigen Grundsätzen möglich. „Keine Beschäftigung bindet den Menschen mehr an seine Pflichten, als die Kultur seines Geschmacks in den schönen Künsten. Ein richtiger Geschmack in demjenigen, was in Schriften oder Gemälden, in der Architektur oder im Gartenbau schön, richtig und zierlich ist, was wirklich

*) S. 8.

verschönert, ist eine vortreffliche Vorbereitung, um unterscheiden zu lernen, was in Charakteren und Handlungen schön, angemessen, zierlich und grossmüthig ist. Einem Menschen, der sich diesen feinen und vollkommenen Geschmack erworben hat, muss jede Handlung, die unrecht und unschicklich ist, äusserst unangenehm sein." Nur muss die Kultur zu diesem Zweck wirklich vernunftgemäss und die Kritik in ihren Grundsätzen dem Ansehen nicht unterworfen sein. „Nicht, dass Homer und Virgil gewisse Regeln beobachtet haben, dass diese Regeln mit der menschlichen Natur übereinstimmen, gibt ihnen ihren wahren Werth." Bescheiden nennt darum Home sein Werk: Grundsätze der Kritik, nicht aber „die Grundsätze der Kritik, weit entfernt von der Einbildung die Liste derselben vollständig gemacht zu haben."

Herder's Vorbild ist hier unverkennbar und selbst auf Schiller's ästhetische Erziehungsbriefe mag Home's Ausspruch nicht ohne Eindruck geblieben sein. Mit Kant aber theilt er den Ursprung des sich gleichbleibenden Geschmacks in der Beurtheilung der schönen Künste aus der menschlichen Natur und durch „Grundsätze, die allen Menschen gemein sind." Der Weg, den er zu ihrer Entdeckung einschlägt, ist der analytische. Zwar „ist der systematische, welcher regelmässig von den Grundsätzen zu ihren Folgen herabsteigt, der Strenge der Ordnung mehr gemäss," aber jener „gewährt ein empfindliches Vergnügen, wie wenn man in die Höhe steigt, und das man bei dem andern nicht empfindet." Viele Erfahrungen werden da gemeiniglich unter eine Ursache gebracht und viele Ursachen wieder unter eine andere, die noch allgemeiner und umfassender ist. „In unserem Fortgange von besonderen Wirkungen zu allgemeiner Ursache und von besonderen zu allgemeinen Sätzen fühlen wir unsere Seele stufenweise sich erweitern und ausdehnen, wie wenn wir einer aufsteigenden Ordnung folgen, welches überaus angenehm ist." Dieses Vergnügen entspringt gleich aus dem ersten Resultate, welches uns die Analyse unserer Seelenvorgänge zeigt, aus dem „Grundtriebe der Ordnung, der unsere Ideen allemal in der Ordnung der Natur leitet." An „Ordnung und Verbindung" findet die Seele Geschmack und selbst das Vergnügen an der „Höhe, die die Seele nicht weniger rührt, als die Grösse" wird von dem am Laufe der Natur

überwogen, und es macht uns „mehr Vergnügen mit dem Regen zu fallen, als aufwärts zu steigen." Daher ist es ein Grundsatz, dass „jedes Werk der Kunst, das dem natürlichen Laufe unsrer Idee gemäss eingerichtet ist, angenehm, jedes, das diesem Laufe entgegensteht, insofern unangenehm sei." Naturgemässe Ordnung und Verbindung ist daher die erste Regel der Kunst.

Um die übrigen zu finden, müssen wir einen andern, aber nicht weniger empirischen Weg einschlagen. Unter allen Empfindungen, die durch äussere Gegenstände erweckt werden, werden Empfindungen des Auges und Ohres allein mit dem Namen der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften „beehrt." Da nun die schönen Künste bestimmt sind, nur dem Auge und Ohre Vergnügen zu bereiten, so hängen sie eng mit Leidenschaften und Gemüthsbewegungen zusammen und wer nicht weiss, wie viel Gewalt dieselben haben, die letzteren hervorzurufen, kann „weder Künstler, noch Kunstrichter nach Regeln" sein und muss sich ganz „dem guten Glück" überlassen. Die Untersuchung jenes Zusammenhanges ist „äusserst verwickelt," denn „die menschliche Natur ist eine verwickelte Maschine" und der Mensch weder „ein blos eigennütziges Wesen, wie Einige meinen," noch ist „nach Andern allgemeines Wohlwollen seine Pflicht," noch ruht endlich „seine Sittlichkeit blos auf Sympathie, oder blos auf Nutzen." Solche „utopische Systeme" zu widerlegen ist der beste Weg, in die menschliche Natur selbst zu schauen und dem Auge die Erfahrungen wie sie wirklich sind, deutlich und aufrichtig vorzulegen*)."

Jede Bewegung oder Leidenschaft in der Seele hat ihre bekannte Ursache, die keine andere ist, als „dass wir lieben was uns angenehm, hassen was uns unangenehm ist." Gewisse Bewegungen aber sind mit einem Verlangen verbunden, andere nicht. Zu den letztern gehört die Bewegung, die „durch eine schöne Gegend, eine Menge schöner Gesichter in einer zahlreichen Gesellschaft oder durch den Anblick eines prächtigen Gebäudes" erregt wird und die „selten" mit Verlangen vergesellschaftet ist. Viele andere Bewegungen sind dagegen mit einem Verlangen verbunden, und besonders solche „die von menschlichen Handlungen

*) Seite 42.

oder Eigenschaften erregt werden." Innerliche Regungen der Seele ersterer Art „die wieder vergehen, ohne Verlangen zu erwecken" nennt nun Home Bewegungen, wenn Verlangen erweckt wird dagegen Leidenschaft. Jene sind daher ihrer Natur nach ruhig, während die letztern Bewegung hervorrufen, und zu Handlungen treiben, um das sie begleitende Verlangen zu erfüllen, oder die Leidenschaft zu befriedigen. Die Ursache der Leidenschaft oder dasjenige Ding, welches durch Erweckung eines Verlangens eine Bewegung in eine Leidenschaft verwandelt, ist ihr Gegenstand und dieser kann ein allgemeiner und besonderer sein. Ein solcher ist „ein Mensch, ein Haus, ein Garten;" allgemeine dagegen sind „guter Name, Vermögen, Ehre, weil ein jedes unter ihnen mancherlei Besondere in sich hält." „Leidenschaften, die auf allgemeine Gegenstände gerichtet sind, heissen Triebe," während die auf besondere gerichtete ihre Namen behalten oder auch Affekte heissen. Zwischen diesen und den Leidenschaften unterscheidet der Verfasser nicht; daher kennt er einen Eroberungstrieb, einen Trieb nach Ruhm und Reichthum, dagegen einen „Affekt oder eine Leidenschaft" der Freundschaft, der Liebe, der Rache, der Dankbarkeit u. s. w. Der Affekt ist instinktartig, wenn er uns blindlings fortreisst, er ist dagegen deliberativ, wenn er soweit gemässigt ist, dass er die Vernunft zulässt und zu Handlungen nur mit Rücksicht auf einen gewissen Endzweck antreibt.

Die Ursache dieser Affekte sowie Triebe ist aber keineswegs die Beschaffenheit eines Wesens, sondern dieses selbst. „Zwar haben wir in der That keine Kenntniss von irgend einem Wesen oder einer Substanz ausser durch ihre Eigenschaften, und daher kann uns kein Wesen anders, als durch dieselben angenehm sein; aber diese können, selbst in der Einbildung, nicht von den Wesen getrennt werden, denen sie zukommen, und aus dem Grund kann keine Eigenschaft für sich allein die Ursache einer Bewegung sein. .... Wenn man einwendet, dass wir in Gedanken eine Beschaffenheit von dem Dinge abstrahiren können, dem sie zukömmt, so ist zu bemerken, dass die Augen niemals abstrahiren. Durch sie nehmen wir die Dinge wahr, wie sie wirklich existiren und sehen nie eine Eigenschaft als abgesondert von ihrem Wesen. Daher

werden Bewegungen nie durch abstrakterkannte Beschaffenheiten, sondern durch die Substanz oder das Ding erregt, welches diese Beschaffenheit an sich hat. Ein ausgebreiteter Eichbaum erregt eine ergötzende Empfindung durch seine Farbe, seine Figur, seinen Schatten u. s. w. Es ist nicht die Farbe, um richtig zu reden, welche diese Bewegung erzeugt, sondern der Baum, insofern er diese Farbe hat, nicht die Figur abstrakt betrachtet, sondern der Baum insofern man sich ihn unter einer gewissen Figur vorstellt *)." Dasselbe Objekt kann daher verschiedene Beschaffenheiten besitzen, und der Eindruck des ganzen Gegenstandes aus den Eindrücken der verschiedenen Beschaffenheiten, die er an sich trägt, zusammengesetzt und in diese letztern als die einfacheren auflösbar sein." Auf diese Weise wird das Geschäft der Analyse der einzelnen Eindrücke, welche Gegenstände hervorrufen, gar sehr erleichtert, indem man statt aller, zuerst die Eigenschaften einzelner Gegenstände als die einfachsten, dann diejenigen Beschaffenheiten untersucht, welche aus den Verhältnissen der Gegenstände fliessen, und in keinem besondern Gegenstande gefunden werden, wenn man ihn abgesondert von den andern betrachtet." Den Schluss sodann bildet der „praktische Theil" des Werkes, in dem die Anwendung der in dem Vorhergehenden entwickelten Grundsätze gezeigt wird.

Die bekannteste und darum zuerst abgehandelte Eigenschaft welche einzelnen Gegenständen zukommt, ist „die Schönheit**)."

„Das Wort Schönheit ist seiner ursprünglichen Bedeutung nach, nur Gegenständen des Gesichts eigen. Gegenstände anderer Sinne, wie die Töne musikalischer Instrumente, die sanften und glatten Oberflächen gewisser Körper, können angenehm sein, aber die Annehmlichkeit, die wir Schönheit nennen, kommt nur sichtbaren Gegenständen zu."

„Unter allen Gegenständen der Sinne, sind die des Gesichts am meisten zusammengesetzt. Selbst an den einfachsten bemerkt man Farbe, Figur, Länge, Breite und Dicke. Ein Baum besteht aus einem Stamme, Zweigen und Blättern. Er hat Farbe, Grösse, Figur und bisweilen auch Bewegung. Vermittels jeder dieser Be-

*) S. 46.
**) S. 266.

schaffenheiten, die man von den andern abgesondert betrachtet, erscheint er uns schön; wie viel mehr, wenn sie sich alle in einer zusammengesetzten Vorstellung vereinigen. Die Schönheit der menschlichen Gestalt ist von einer ausserordentlichen Art, indem sie aus unzählbaren Schönheiten zusammengesetzt ist, die aus den Theilen und Beschaffenheiten des Gegenstandes, seinen verschiedenen Farben, verschiedenen Bewegungen, der Grösse, Figur u. s. w. entspringen, die alle sich in eine zusammengesetzte Vorstellung vereinigen und das Auge mit verbundenen Kräften treffen. Daher kommt es, dass man den Namen der Schönheit, einer so merklichen Beschaffenheit sichtbarer Gegenstände, erborgt, wenn man irgend etwas, das vorzüglich angenehm ist, bezeichnen will. So sagen wir durch eine Redefigur: ein schöner Ton, ein schöner Ausdruck oder Gedanke, ein schönes Theorem u. s. w."

So mannigfaltig die Vorstellung der Schönheit ist, so wenig mannigfaltig ist der Charakter der durch sie erzeugten Bewegungen. Sie sind sämmtlich „sanft und munter."

Betrachten wir die Schönheit sichtbarer Gegenstände aufmerksam, so zeigen sich „zwei Gattungen." Die eine heisst „eigene Schönheit, indem man sie bei Gegenständen entdeckt, die man besonders und in keinem Verhältniss mit Andern betrachtet." Die andere kann „Schönheit des Verhältnisses genannt werden, da sie auf die Verhältnisse der Gegenstände gegründet ist. Die erste „wird blos durch die Sinne empfunden; denn die Schönheit einer schattigen Eiche oder eines fliessenden Baches zu empfinden, ist nichts, als ein blosser Aktus des Sehens nöthig." Die Empfindung des letztern „erfordert Betrachtung und Nachdenken; denn wir entdecken die Schönheit des Verhältnisses in einer künstlerischen Maschine nicht eher, als bis uns ihr Gebrauch und ihre Bestimmung bekannt ist." Mit einem Worte „die eigene Schönheit des Gegenstandes liegt in diesem allein, die Schönheit des Verhältnisses ist in den Dingen, insofern sie als Mittel zu einem guten Endzweck oder Vorsatz betrachtet werden." Beide aber „nimmt man als dem Gegenstande wirklich verbunden und zugehörig wahr." Bei der eigenen leuchtet dies sogleich, bei der Schönheit der Nutzbarkeit durch folgende Betrachtung ein. „Die Schönheit der Wirkung wird (der Einrichtung der

menschlichen Seele nach) durch einen leichten Uebergang der Idee auf die Ursache versetzt und als eine von ihren Eigenschaften wahrgenommen. So wird uns ein Gegenstand, dem eigene Schönheit mangelt, durch seine Nutzbarkeit schön. Ein alter gothischer Thurm, der keine Schönheit an sich selbst hat, scheint uns schön, wenn wir ihn als eine Schutzwehr wider den Feind betrachten; und der Mangel einer schönen Figur und Symmetrie soll uns nicht hindern, einen Fruchtbaum schön zu finden, sobald wir wissen, dass er gute Früchte trägt."

Die scharfsinnige Trennung Home's zwischen dem, was an sich und dem, was nur durch seine Beziehung zu etwas Anderem schön erscheint, kann uns nicht hindern, zu bemerken, dass ihm dieses Andere unter Händen ein Anderes wird am Schlusse der Erörterung als am Anfange derselben. Anfänglich scheint es, als falle die eigene Schönheit mit den einfachen Schönheiten zusammen, von welchen Plato in seinem Philebos spricht, und dem gegenüber die Schönheit des Verhältnisses, die durch Vergleichung und Nachdenken erkannt wird, sich allein auf das Maass und die Form in Vergleich mit einem Anderen beschränkt. Allein das Beispiel, das er anführt, zeigt, dass Home unter der letztern Schönheit die Tauglichkeit des Gegenstandes zu gewissem Zwecke, also ganz eigentlich dessen Nutzbarkeit versteht, sonach diese zweite Art des Schönen mit dem Nützlichen verwechselt. Der alte gothische Thurm ist als gute Schutzwehr gewiss sehr nützlich, aber nicht im mindesten schön. Eigentliche Schönheit bliebe desshalb nur der eigenen vorbehalten und damit streitet es wieder, dass Home ausdrücklich eine zusammengesetzte Schönheit anerkennt und diese durch „Betrachtung und Nachdenken erfordernd" bestimmt. Die Beispiele eigener Schönheit, die er liefert, zeigen, dass unter dieser eigentlich nur das sinnlich Wohlgefällige gemeint ist, und merkwürdigerweise nicht einmal blos das dem Auge Wohlgefällige, denn die „Schönheit einer schattigen Eiche" ist doch wohl mehr um der Kühle des Schattens, als um der Eiche willen angenehm. Ferner zählt Home ausdrücklich unter den Bestandtheilen einer sehr zusammengesetzten Schönheit die „Grösse," die „Figur" u. s. w. auf. Sollen Grösse, Figur unter die eigene oder unter die Schönheit des

Verhältnisses fallen? Wenn das Erste, wie bestimmt man die Grösse ohne Vergleichung mit andern? Wenn das Zweite, worin liegt ihre Nutzbarkeit? Hier herrscht in den Begriffsbestimmungen des Verfassers augenscheinliche Verwirrung und die Gewöhnung des Britten an den Nützlichkeitsstandpunkt tritt nirgends stärker hervor, als wo es sich um etwas, dem grossen Haufen so „Unnützes" als die Schönheit handelt. Es ist darum auch gar nicht richtig, dass „die Schönheit der Nutzbarkeit, die mit den Graden der letztern in genauem Verhältniss steht," nicht besonders erklärt zu werden brauche. Es ist allerdings überflüssig, zu beweisen, dass das Nützliche gefalle, aber sehr nothwendig zu erweisen, wenn es überhaupt möglich ist, dass es als Schönes gefalle. Es ist vollkommen richtig bemerkt, dass „jeder Gegenstand, in welchem beide Schönheiten verbunden sind, uns sehr ergötze," nur ergötzt er uns beidemal nicht in derselben Hinsicht. Wenn der schlanke Wuchs eines zum Laufe bestimmten Pferdes, wie der Verfasser sagt, jedem Auge „theils wegen der Symmetrie, theils wegen der Nutzbarkeit gefalle," so gefällt er ästhetisch eigentlich nur der Symmetrie wegen. Auch geht aus dieser Stelle hervor, dass die Symmetrie von Home zur „eigenen Schönheit" gerechnet wird und wir fragen billig mit welchem Rechte? Ist die Symmetrie etwas, das „nur des Sehens bedarf, oder bedarf sie nicht etwa der „Vergleichung," also „eines Beurtheilens oder Nachdenkens" um erkannt zu werden? Wie sollte ich nur von ihr wissen, ohne die symmetrischen Theile unter einander zu vergleichen? Der Verfasser setzt sich vor, die „eigene Schönheit" „deutlich" abzuhandeln, was wie wir sehen, allerdings sehr nöthig ist. „Wenn ein Baum, sagt er, durch seine Farbe, seine Figur, seine Grösse, seine Bewegung schön ist, so besitzt er wirklich so viel verschiedene Schönheiten, die alle besonders untersucht werden müssen, wenn man einen deutlichen Begriff von dem Ganzen haben will." Hier ist es deutlich ausgesprochen, dass die „Grösse" eigene, keine Schönheit des Verhältnisses sei. Was wird der dazu sagen, dem irgend ein Ding offenbar nur im Verhältniss zu einem andern gross oder klein ist? Aber der Verfasser bemerkt gleich darauf, dass man die „Grösse" im „strengen Verstande" noch von der Schönheit unterscheiden kann. Wir lassen sie also weg, ob-

wohl sie Home dazu rechnet. Auch die „Schönheit der Bewegung verdient ein eigenes Kapitel“ und sehr mit Recht, denn Bewegung ist offenbar auf Verhältnisse gegründet und also keine eigene Schönheit. Wir lassen sie also ebenfalls weg. Was bleibt? „die Schönheit der Farbe ist zu bekannt, als dass sie Erklärung bedürfte. Trägt nicht die glänzende und lebhafte Farbe des Goldes und Silbers viel zu dem hohen Werthe bei, den man diesen Metallen gibt?“ Der Kaufmann verräth sich auch hier; der „hohe Werth“ des Goldes und Silbers muss selbst in die Aesthetik eingreifen. Aber die Schönheit der Farbe ist wenigstens wirklich eigene Schönheit, denn aus dem Beispiel geht nicht hervor, dass der Verfasser von den Verhältnissen zweier oder mehrerer Farben, von ihrer Harmonie oder Disharmonie spricht. Einwenden könnte man freilich, diese „eigene“ Schönheit sei gar keine Schönheit, sondern blos Sinnengefälligkeit, wie ein einzelner schöner Ton u. s. w., erst das Verhältniss mehrerer Töne, mehrerer Farben sei wahre Schönheit. Aber die „Schönheit des Verhältnisses“ ist ausgeschlossen. Ausser der Schönheit der Farbe bleibt noch jene der Figur übrig. Sie „erfordert eine genaue Untersuchung, denn sie begreift verschiedene Umstände unter sich. Wenn irgend ein Körper als ein Ganzes betrachtet wird, so entspringt die Schönheit seiner Figur aus der Regelmässigkeit und Einfalt. Wenn man die Theile desselben nach ihren Verhältnissen gegen einander betrachtet, so tragen noch Einförmigkeit, richtiges Verhältniss und Ordnung zu seiner Schönheit bei.“ Regelmässigkeit? Einfalt? Ordnung, Einförmigkeit und nun gar richtiges Verhältniss? Und das sollen keine „Schönheiten des Verhältnisses“ sein? Es ist als wüsste der Verfasser auf der zweiten Seite nicht mehr, was er auf der ersten gesagt. Oder besser, es scheint, er wüsste es schon auf der ersten nicht, als er es sagte. Gerade die Beispiele, die er für die eigene Schönheit anführt, mit Ausnahme der Farbe, sind durchaus Verhältnissschönheiten. Welchen Begriff muss der Verfasser vom Verhältniss gehabt haben, wenn ihm selbst „richtiges Verhältniss“ keine Verhältnissschönheit ist! Offenbar den unklarsten, den man nur haben kann, da ihm, wie man aus der Nutzbarkeit sieht, nur das Verhältniss des möglichen Vortheils, welchen ein Ding mir oder Andern gewähren kann, als Verhält-

niss gilt. Nur das, was er „eigne Schönheit" nennt, ist wirkliche, was er Schönheit des Verhältnisses nennt, die Nutzbarkeit, dagegen keine Schönheit. Es ist das direkte Widerspiel Kant's, der das ohne Interesse Gefallende streng von dem durch Interesse Gefallenden scheidet.

So wird schliesslich der ganze Gewinn, den die Aesthetik aus jener Sonderung der eigenen und der Schönheit des Verhältnisses ziehen könnte, dergestalt zu nichte, dass sie ebensoviel als die Unterscheidung des Schönen und Nichtschönen (Nützlichen) ausmacht. Das eigene Schöne wirft ohne die mindeste Unterscheidung alle Beziehungen zusammen, durch welche ein Gegenstand gefallen kann, sie mögen nun einfache Eigenschaften oder Verhältnisse zwischen Eigenschaften sein. Einfache Farbenschön-, heit und richtiges Verhältniss, Ordnung, Einförmigkeit, Symmetrie, Regelmässigkeit stehen dem Verfasser ganz auf derselben Linie.

Für diesen Mangel an logischem Scharfsinn können uns nicht einmal die einzelnen sehr treffenden Bemerkungen entschädigen, welche Home über die Wirkung der „Simplizität, Regelmässigkeit, Ordnung u. s. w." auf das menschliche Gemüth macht. Sie machen vielmehr jenen Mangel nur noch auffallender, weil der Verfasser seltsamerweise dadurch beweist, dass es ihm keineswegs an der bessern Einsicht mangelt. „Was die Richtigkeit der Verhältnisse betrifft, so ist sie zwar in gewissen Fällen mit der Schicklichkeit zu einem gewissen Endzweck verbunden. Dies ist besonders der Fall bei Thieren, denn diejenigen, deren Glieder das beste Verhältniss zu einander haben, sind auch die stärksten und die behendesten. Aber die Fälle sind noch weit zahlreicher, wo die Verhältnisse, die uns vergnügen, mit keinem Nutzen, soweit wir wenigstens sehen, verbunden sind." Wie hat der Verfasser nur nicht einsehen können, dass gerade dieses „Gefallen des Verhältnisses, das mit keinem Nutzen verbunden" ist, „diejenige Schönheit des Verhältnisses" ist, die er sucht und irrigerweise in der Nutzbarkeit findet? In Home's Kapitel von der Schönheit kann man alle Elemente ihres wahren Begriffs finden, aber alle stehen am unrechten Orte. Das Nützliche wird mit dem Schönen, die Schönheit des Verhältnisses der Nutzbarkeit mit der Schönheit der Verhältnisse ohne Rücksicht auf ihren Nutzen ver-

wechselt und gleichwohl hintendrein die letztere anerkannt. Freie und anhängende, rein formelle und materielle Gehaltsschönheit, reines sinnlich Wohlgefällige und nur durch Vergleichung d. i. durch Betrachtung und Beurtheilung erkennbare Verhältnissschönheit laufen bunt durch einander, ein Chaos von richtigen Beobachtungen, denen die logische, ordnende Einheit fehlt.

Die „Grösse" hat wie wir sahen, der Verfasser vom Schönen, dem „strengen Verstande" folgend, gesondert, um sie mit dem „Erhabenen" in ein Kapitel zusammenzuwerfen. „Grosse" und „hohe" Gegenstände bringen in uns verschiedenartige Bewegungen hervor. Ein grosser Gegenstand treibt die Brust auf, und macht, dass der Zuschauer seine Gestalt zu erweitern sucht. Ein hoher Gegenstand macht, dass der Zuschauer sich auf die Zehen stellt und sich in die Höhe richtet. In „Absicht auf die durch sie erregten Bewegungen werden grosse und hohe Gegenstände das Grosse und Erhabene genannt." Beide werden in zweifachem Verstande genommen. „Ueberhaupt bedeuten sie die Eigenschaft oder den Umstand in den Gegenständen, wodurch die Bewegungen des Grossen und Erhabenen erregt werden; bisweilen auch die Bewegungen selbst." Jenes, das Grosse macht Eindruck und wird angenehm, selbst wenn es an sich der gleichgültigste Gegenstand und weder schön, noch hässlich wäre z. B. ein grosser Haufe Schutt, durch den weiten Raum, den er einnimmt, während er im Kleinen durchaus unbedeutend sein würde. „Ist der Gegenstand so gross, dass er das Auge füllt und die Aufmerksamkeit hindert, auf andere Gegenstände überzugehen, so ist der gemachte Eindruck um so viel tiefer." Erhaben dagegen ist der grosse Gegenstand, wenn „er nebst seiner Grösse auch noch andere Eigenschaften hat, die zur Schönheit gehören, als Regelmässigkeit, Proportion, Ordnung und Farbe; und nachdem er mehr oder weniger von diesen Eigenschaften mit der Grösse verbunden enthält, nach dem ist er mehr oder weniger erhaben." Der Walfisch ist blos gross, die Peterskirche erhaben. „Ein einziges Regiment in Schlachtordnung gestellt, macht einen grossen Anblick, den der umstehende Haufe, der vielleicht zehnmal zahlreicher ist, nicht gewährt." So also ist „Ausdehnung und Grösse der Umstand, durch welchen sich das Erhabene vom Schönen unterscheidet; das Ange-

nehme ist die Gattung; Erhabenheit und Schönheit sind die Arten *).“

Dass diese Erklärung nicht hinreiche, das Erhabene zu bestimmen, zeigt sich schon daraus, weil es nach ihr mit dem grossen Schönen zusammenfällt. Nun gibt es aber ohne Zweifel Dinge, die gewiss erhaben, aber im Sinne Home's gar nicht schön sind, weil die Eigenschaften der „Regelmässigkeit, der Proportion, der Ordnung und Farbe“ darin gar nicht vorkommen können z. B. ein Gewitter. Es gibt ferner Dinge, die „gar keinen weiten Raum“ einnehmen, was doch nach Home zum Erhabenen gehört, wie jede erhabene, moralische Eigenschaft und denen doch Niemand die Erhabenheit absprechen wird. Home fühlt Beides so stark, dass er im Folgenden seine Erklärung so gut wie zurücknimmt, dadurch aber gesteht, dass er gar nichts erklärt habe. Er spricht zuerst von Bewegungen, welche durch das Erhabene erregt werden und seine Theorie bestätigen sollen. Dass das Erhabene „ergötzend“ sei, dazu „braucht es keinen andern Beweis, als einmal einen erhabenen Gegenstand gesehen zu haben.“ Die Bewegungen aber, welche durch das Erhabene erzeugt werden, haben einen ganz verschiedenen Charakter von jenen, welche das Schöne hervorbringt. Diese letzteren besitzen durchaus einen gemeinschaftlichen Charakter von „Süssigkeit und Fröhlichkeit.“ Ein „grosser Gegenstand dagegen, der angenehm ist, beschäftigt die ganze Aufmerksamkeit, und erfüllt das Herz mit starken Empfindungen, die obgleich ausnehmend ergötzend, doch mehr ernsthaft als fröhlich sind. ... Jene Bewegungen, die von Farbe, von Regelmässigkeit, von Proportion und von Ordnung erregt werden, haben eine so grosse Aehnlichheit unter einander, dass man sie sogleich unter ein gemeinschaftliches Wort, nämlich Bewegungen durch Schönheit zusammenfassen kann. Aber die Bewegung, welche von dem Erhabenen erregt wird, ist von den genannten so sehr unterschieden, dass sie einen eigenen Namen verdient.“

Es sind nämlich dem Obengesagten zum Trotz Regelmässigkeit, Proportion, Ordnung und Farbe „obgleich sie ebensowohl zur Hoheit als zur Schönheit gehören, den erstern bei weitem

*) S. 287.

nicht so wesentlich, als den letztern." Mit andern Worten heisst das: das Erhabene muss zwar zugleich schön sein, aber es muss auch nicht zugleich schön sein. Der Beweis dafür ist folgender: „Da die Seele bei einem kleinen Objekte nicht ganz angefüllt ist, so kann sie zugleich ihre Aufmerksamkeit auf jeden noch so geringen Theil der Sache richten. Bei einem grossen und weit ausgedehnten Gegenstande aber hat die Seele, die ganz mit den Haupttheilen, als die am meisten in die Augen fallen, beschäftigt ist, keine Aufmerksamkeit für den kleinen und unbedeutenden übrig. Zum andern: zwei ähnliche Gegenstände, aus verschiedenen Entfernungen angesehen, geben bei weitem nicht mehr dieselbe Erscheinung; die ähnlichen Theile eines sehr grossen Gegenstandes nun können nicht anders, als in verschiedenen Entfernungen gesehen werden und seine Regelmässigkeit, die Proportion seiner Theile ist also gewissermaassen für das Auge verloren. Ebenso sind die Unregelmässigkeiten eines sehr grossen Gegenstandes nicht so in die Augen fallend, als die bei einem kleinen. Daher kommt es, dass ein grosser Gegenstand weder durch seine Regelmässigkeit so sehr gefällt, noch durch seine Unregelmässigkeit so sehr beleidigt, als ein kleiner*)."

Wenn aber die Regelmässigkeit bei einem grossen Gegenstande unsichtbar wird, wozu soll sie noch überhaupt? Was nicht wahrgenommen wird, ist doch offenbar für den ästhetischen Eindruck gar nicht da; die Regelmässigkeit ist dem Erhabenen, wo man sie nicht bemerkt, nicht nur „gewissermaassen," sondern ganz verloren und die Erhabenheit ist nicht nur mit einem „geringeren Grade derselben und der andern gedachten Eigenschaften zufrieden als die Schönheit, sondern mit gar keiner. Folgender Versuch soll zum Verständniss dienen. „Wenn wir zu einem kleinen kegelförmigen Hügel hinzutreten, so fassen wir jeden Theil genau ins Auge, und bemerken die leichteste Abweichung von Regelmässigkeit und Proportion. Gesetzt, der Hügel wird ansehnlich vergrössert, so dass seine Regelmässigkeit uns weniger merkbar wird, so wird er uns in dieser Absicht weniger schön scheinen; er wird aber deswegen nicht weniger angenehm ins Auge fallen,

*) S. 289.

weil einige leichte Empfindung von Erhabenheit an die Stelle desjenigen tritt, was an Schönheit verloren gegangen ist. Wird endlich der Hügel zu einem hohen Berge vergrössert, so wird der kleine Grad von Schönheit, der noch übrig ist, von der Erhabenheit desselben verschlungen." Braucht es noch eines Beweises, dass die Regelmässigkeit und Proportion, dass die Schönheit selbst, die ja „verschlungen" wird, zur Erhabenheit gänzlich überflüssig sei? Warum also doch das Erhabene ein „grosses Schöne" nennen? Erhaben nannte Home früher das Grosse, wenn es auch noch Regelmässigkeit, Proportion, Schönheit hat; erhaben nennt er es noch jetzt, wenn er das Alles „verschlungen" hat. Und doch heisst es gleich darauf wieder „dass Regelmässigkeit, Proportion, Ordnung" zur Hoheit wie zur Schönheit beitragen, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn die Sache vom Kleinen zum Grossen übergeht, sie diese Eigenschaften nicht mehr in demselben Grade von Vollkommenheit braucht. Das Beispiel aber vom Berge hat gelehrt, dass sie dieselbe gar nicht braucht, da das Grosse sie völlig „verschlingt." In dieses Chaos handgreiflicher Widersprüche ist es unmöglich logische Ordnung zu bringen. Wenn das Erhabene bald „das grosse Schöne," bald das „Grosse" allein und doch nicht blos das „Grosse" sein soll, so bleibt alle Kritik aus und man fühlt sich wie im Wirbel herumgetrieben. Der Verfasser begeht hier noch ärgere Fehler, als in seiner Erklärung des Schönen, indem er in jedem Satze zurücknimmt, was er im vorhergegangenen behauptet hat. Kaum hat er die ganze Ergötzlichkeit des Erhabenen, nachdem es alle Schönheit „verschlungen" hat, auf den kargen Rest des Angenehmen, des Grossen zurückgebracht, bemerkt er, dass „wir daraus doch nicht schliessen dürften, dass ein kleiner Gegenstand unangenehm sei." Offenbar musste dies die natürliche Folge sein, wenn, was der Verfasser, der die Grösse zur eigenen statt zur Schönheit des Verhältnisses rechnet, übersieht, nicht alles Grosse nur neben einem Kleinem gefalle und alles Kleine nur neben einem Grösseren missfalle. Dass dies der wahre Grund sei, bleibt dem Verfasser ganz verborgen, der vielmehr in echt-englisch teleologischer Betrachtungsweise findet, diese Unannehmlichkeit des Kleinen könne nur aus dem Grund nicht statthaben, „weil dies ein Unglück für uns

sein würde, da wir mit so vielen Gegenständen dieser Art umringt sind." Vielmehr seien „das Kleine und das Niedrige darin vollkommen gleichartig, dass sie an sich weder Vergnügen noch Verdruss verursachen." Nur merkt der Verfasser nicht, dass das Grosse und das Hohe es an sich ebensowenig sind, da alles Grosse dies erst neben dem Kleinen, und alles Hohe dies erst neben dem Niedrigen ist. Aber Grösse und Kleinheit sind dem Verfasser alles „eigene" Beschaffenheiten der Objekte.

Oben sei bemerkt worden, fährt er fort, dass die Bewegungen des Grossen und Erhabenen noch mit einander verwandt seien. Des Verfassers eigene Erörterung hat dargelegt, dass sie gar nicht unterschieden seien. Was die Bewegung des Erhabenen von der des Grossen unterscheiden sollte, das Gefühl der Ordnung, Proportionalität u. s. w. ist im Verlauf von dieser so „verschlungen" worden, dass nichts als das Grosse übrigblieb. Demungeachtet führt den Verfasser diese „Beobachtung natürlich" auf die Betrachtung des Grossen und Erhabenen „im figürlichen Verstande," sofern sie auf die schönen Künste angewandt werden können, während er bisher diese Wörter nur nach ihrer „eigenen Bedeutung, sofern sie nur von Gegenständen des Gesichts gebraucht werden, betrachtet habe." Wie dennoch diese „eigene" Bedeutung beider Wörter ihre eigentliche sei, ist aus Obigem zur Genüge hervorgegangen, trotzdem, dass der Verfasser versichert, „eigene Mühe" darauf verwandt zu haben. Diese figürliche muss aus der eigenen hergeleitet werden. „Das Wort Schönheit ist in seiner ursprünglichen Bedeutung nur auf Gegenstände des Gesichts eingeschränkt, da aber noch manche, sowohl intellektuale als moralische Gegenstände Bewegungen erregen, die denjenigen ähnlich sind, welche die Schönheit erregt, so veranlasst uns die Aehnlichkeit der Wirkungen, dieses Wort auch auf Gegenstände der letztern Art auszudehnen. Diess zeigt uns zugleich den Grund der figürlichen Bedeutung der Wörter, Gross und Erhaben. Jede Bewegung, aus welcher Ursache sie auch entspringen mag, die einer Bewegung ähnlich ist, welche grosse und erhabene Gegenstände verursachen, wird auch mit demselben Namen belegt. So sagt man, dass der Edelmuth sowohl als die Tapferkeit eine erhabene Bewegung ist, und die Stärke der Seele, die alle Wider-

wärtigkeiten besiegt, erhält den ihr eigenen Namen der Grossmuth. Auf der andern Seite nennt man jede Bewegung niedrig, welche die Seele verengt und auf gemeine nichtswürdige Gegenstände heftet; und dieses wegen der Aehnlichkeit, die eine solche Bewegung mit denen hat, die von niedrigen oder kleinen Gegenständen des Gesichts erregt werden. So wird die Neigung für Kleinigkeiten ein niedriger Geschmack genannt. Eben diese Redeweise wird auch von Charakteren und Handlungen gebraucht. Wir sagen in der gewöhnlichen Sprache, ein erhabenes Genie, ein grosser Mann, ein kleiner Geist. Empfindungen und selbst Ausdrücke werden auf eben die Weise bezeichnet. Eine Empfindung oder ein Ausdruck, der die Seele erhebt, wird erhaben oder gross genannt, und daher kommt das Erhabene in der Poësie."

Dieser Grundsatz, Gegenstände, welche „ähnliche Bewegungen erzeugen, mit demselben Namen zu belegen, möchte hingehen, wenn auch nur diese Bewegungen selbst, aus deren Aehnlichkeit wir schliessen sollen, genau erklärt werden. Aber weder die Bewegung des Grossen, noch die des Erhabenen ist gehörig und anders als in bildlichen Ausdrücken erörtert worden. Dass das Grosse die Seele „erweitert," das Kleine sie „verengt," eine „erhabene" Empfindung sie „erhebt," wer wird das wohl für Erklärungen des Grossen, Kleinen und Erhabenen gelten lassen wollen? In diesen obendrein rein bildlichen Ausdrücken steckt nichts weniger als das eben zu Erklärende wieder darinnen. So wenig „Süsse und Munterkeit" den Charakter der Bewegungen des Schönen so erschöpft die Ernsthaftigkeit den der Bewegungen des Erhabenen. Nicht blos bei diesen figürlichen Bewegungen, wie der Verfasser meint, geht „der Unterschied zwischen Gross und Erhaben verloren," derselbe ist wie wir gesehen, schon bei deren eigener Bedeutung verloren gegangen. Die ganze sein sollende Erklärung beider Begriffe verwandelt sich in eine peinliche Wortanhäufung, in welcher es trotz aller Ansätze des Verfassers, wie über das längst schon Gesagte, nichts weniger als einen Zirkel Enthaltende, nicht hinauskommt. Diese vergebliche Anstrengung ist beinahe komisch, während sie auf der andern Seite bedauerlich ist. Sie ist ein Beweis von der geringen Fähigkeit auch der geistvollsten Engländer sich über blosse vereinzelte Beobachtung hinaus in das

eigentliche Gebiet philosophischer Begriffsbestimmung zu erheben. Was soll es zur Verdeutlichung der in Rede stehenden Begriffe beitragen, wenn der Verfasser fortfährt: „Das Erhabene in seiner Rede eigentlichen Bedeutung begreife eine höhere, und das Niedrige“ und „die Aehnlichkeit der Ehrfurcht, die wir für unsere Vorfahren, und für die Alten überhaupt haben, mit einer Bewegung, die ein hoher Gegenstand des Gesichts erregt, sei der Grund von dem figürlichen Ausdruck, wenn wir sagen, dass die Alten über uns erhaben sind, oder auf einer höhern Stufe stehen?“ Gerade aber diese Aehnlichkeit der Bewegung ist erst darzuthun und nicht eher einzuräumen, bis die Bewegung, die ein hoher Gegenstand des Gesichts hervorbringt, genau beschrieben ist. Reicht es aber dazu hin, dass sie als Bewegung eines hohen Gegenstandes „ernsthaft“ und eines erhabenen, der also zugleich schön sein muss, in einem Athem „süss und munter“ sei? Man könnte sich Vorwürfe machen dergleichen Tadel auszusprechen, wenn es nicht zwei Seiten von einander in einem Buche gedruckt stände, das sich als eine gründliche Untersuchung der Bewegung ankündigt, welche durch das Schöne und Erhabene erzeugt wird, und in seinen einzelnen Beobachtungen und Bemerkungen, sowie in der Wahl seiner Beispiele aus Dichtern so überaus viel Treffliches und Treffendes enthält. Aber es ist dem Verfasser versagt, auch nur eine einzige deutliche Begriffserklärung aufzustellen, geschweige denn sie konsequent festhalten zu können. Statt den Grund der Bewegungen, welche schöne und erhabene Gegenstände in der Seele hervorrufen, anzugeben, begnügt er sich allenthalben, sie auf irgend eine „ursprüngliche Neigung,“ auf einen Sinn, den die Seele dafür habe, zurückzuführen. Aber eben diese ursprüngliche Neigung ist es, die erklärt werden will. Der wahre Grund dieses Verfahrens ist überall eine mangelhafte Psychologie, die wie eine schlechte Physik sich damit begnügt, für jede Erscheinung, welche sie nicht zu erklären vermag, eine besondere Kraft vorauszusetzen. Dadurch kömmt eine Masse von Urtrieben, Grundkräften und ursprünglichen Neigungen heraus, mit denen die Seele oder die Natur behaftet erscheint, statt dass es die erste Regel aller aus Ursachen erklärenden Wissenschaft sein sollte, mit denselben so sparsam, wie möglich zu verfahren. Bewunderungswürdig

bleibt es dabei, wie glücklich der Verfasser bei so mangelhafter Begriffsbestimmung passende Beispiele des Erhabenen auswählt und wie treffend er unpassende kritisirt, so dass die üble Wirkung der erstern durch die Anschaulichkeit der letztern im Lesen meistens aufgehoben wird; ein Beweis, dass sich der Verfasser mehr durch einen glücklichen Takt, als durch das, was er doch anstrebt, durch „Grundsätze“ leiten liess.

Derselbe Fehler, den der Verfasser bei dem Grossen und Kleinen, Hohen und Niedrigen beging, diese nicht als Verhältnissbegriffe, sondern als Eigenschaften der Objekte zu betrachten, begegnet ihm auch bei der Betrachtung des Einflusses der Bewegung und Kraft der Körper auf den Beschauer. Bewegung sei angenehm auch ohne Beziehung auf Zweck und Absicht, schon desshalb „weil sie Kindern Belustigung verschafft.“ Ruhe aber sei darum „nicht unangenehm;“ vielmehr sei sie „völlig gleichgültig.“ Keines von beiden ist richtig, vielmehr wie das Grosse nur neben dem Kleinen gefällt, so gefällt Bewegung nur neben der todten Ruhe, während diese neben der Bewegung missfällt. Beides sind ebenso Verhältnissbegriffe, wie das Grosse und Kleine, das Starke und Schwache. Von der Bewegung geht der Verfasser zu der sie verursachenden Kraft über, die „angenehm ist, weil sie mit Bewegung verbunden ist,“ demnach sind die Eindrücke, welche beide, Bewegung und Kraft machen, verschieden. Bei der Bewegung der Seele, die durch einen sich bewegenden Körper gewirkt wird, „hat man ein Gefühl, als ob die Seele fortgeführt werde;“ bei der Bewegung der Seele dagegen, die durch eine sich äussernde Kraft gewirkt wird, „als ob eine Kraft in der Seele sich äussere.“ Beide Beschreibungen sind nicht deutlicher, als die obigen: dass das Erhabene die Seele „erhebe,“ das Niedrige, sie „verenge.“ Es sind bildliche Redensarten. S. 344 bemerkt der Verfasser sehr richtig, keine Beschaffenheit und kein Umstand trage mehr zum Grossen bei, als die Kraft, besonders wenn empfindende Wesen sie äussern. Wie wichtig hätte diese Beobachtung für seine Theorie des Erhabenen werden müssen, wenn er sie zu benützen verstanden hätte. So aber steht sie verloren unter massenhaften Beispielen.

Es würde wenig fruchten, wenn wir all' die verschiedenen

Arten von Bewegungen des Gemüths, welche der Verfasser unterscheidet, aber ebenso wenig als die vorangegangenen erklärt, mit ihm verfolgen wollten, so die des Neuen und Unerwarteten, der Aehnlichkeit und des Kontrastes, der Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit u. s. w. Nur einige wenige davon mögen hier stehen, um zu beweisen, wie geneigt der Verfasser ist Beobachtungen für sachgemässe Erklärungen zu nehmen. Im 7. Kapitel handelt der Verfasser „von lächerlichen Gegenständen," die er von den „belachenswerthen *)" trennt. Die gemeinschaftliche Beschaffenheit der erstern ist, dass „sie eine besondere Bewegung in uns erregen, die wir äusserlich durch das Lachen zu erkennen geben. Dies ist eine ergötzende Bewegung und da sie zugleich lustig ist, so erquickt sie die Seele und ergänzt ihre Kräfte sehr glücklich." Das Lustige ist das Geschlecht, von dem das Lächerliche, dasjenige, was uns lachen macht, eine Art ist. Aber die Gegenstände, die uns zum Lachen bewegen, zerfallen wieder in zwei Gattungen. Sie sind entweder lächerlich oder lachenswerth. Jene sind „blos lustig," diese „zugleich lustig und verächtlich." Jene weckt eine Bewegung zum Lachen, die ganz ergötzend ist; die Bewegung, die das zweite erregt, wird durch die Bewegung der Verachtung bestimmt und die vermischte Bewegung, die daher entspringt, und theils ergötzend, theils verdriesslich ist (das „Komische" des Plato) kann man die Bewegung des Belachenswerthen nennen. Bei dieser rächen wir uns für den Verdruss, den uns der Gegenstand verursacht, durch ein höhnisches Lachen. Ein lächerlicher Gegenstand dagegen verursacht keinen Verdruss, er ist völlig ergötzend, durch eine „gewisse Kitzelung," die man „äusserlich durch ein fröhliches Lachen" ausdrückt. Mit der Bestimmung des Lächerlichen nun macht es sich der englische Kritiker sehr leicht, nachdem er zwei Seiten zuvor **) versichert hat „sehr schwer sei, wo nicht unmöglich, einen allgemeinen Charakter jener Gegenstände aufzufinden. S. 372 bezeichnet er diese „Gegenstände als so gemein und so richtig erkannt, dass es Zeit und Papier verschwenden hiesse, wenn man weiter davon handeln

*) Kap. 12.

**) S. 369.

sollte“ und gibt gar keine Erklärung. Demungeachtet liegt ihm *) im 12. Kapitel „diese Materie nicht mehr im Dunkeln.“ Ein lächerlicher Gegenstand ist „ein solcher, der die blosse Bewegung des Lachens erregt.“ Welcher deutliche Aesthetiker würde sich wohl mit einem solchen „Grundsatze der Kritik“ begnügen wollen?

Nachdem wir so wissen (oder eigentlich nicht wissen), was das Lächerliche sei, schreiten wir zum „Belachenswerthen.“ Dieses ist sowohl „unanständig als lächerlich“ und erregt „eine vermischte Bewegung, die sich durch Hohnlachen oder durch ein verachtendes Lachen äussert.“ Obgleich diese Erklärung, die sich auf das Lächerliche beruft, von dem wir soeben keine Erklärung erhalten haben, einer solchen ebenso wenig ähnlich sieht, so ist doch nach des Verfassers Meinung hiedurch „der dunkle und verworrene Theil glücklich entwickelt“ und er geht zu Beispielen über, aus denen man allerdings wie bei seinen früheren Erörterungen ein anschauliches Bild des Lächerlichen und Belachenswerthen gewinnt, aber nur keinen Begriff, geschweige denn einen „Grundsatz der Kritik,“ es wäre denn, wie es S. 59. Home's Meinung zu sein scheint, die Prüfung des „Belachenswerthen“ bestehe darin, dass es wirklich belacht werde. Denn „Niemand zweifelt, dass unser Gefühl von der Schönheit die richtige Probe von dem sei, was schön ist; unser Gefühl von der Grösse von dem, was gross und erhaben ist. Es ist nicht nur die rechte, sondern auch die einzige Probe. Denn dies ist eine Sache, die so wenig in's Gebiet der Vernunft gehört, wie Schönheit oder Grösse.“ Billig mag man dann fragen, wozu es „Grundsätze der Kritik“ brauche, wenn das „Gefühl die einzige Probe“ ist? Und was das für Grundsätze seien, die mit der Vernunft nichts zu thun haben? Wozu überhaupt eine Wissenschaft vom Schönen, wenn doch nichts Anderes, als die „Bewegung“ Richter ist, welche das Schöne u. s. w. im Gemüthe erzeugt? Das Schöne bleibt ein unbekanntes x, wenn es nur nach dem Faktum der Bewegung bestimmt, und umgekehrt, dass es ein Schönes sei, nur durch das Faktum der erregten Bewegung bewiesen wird. Diesen Charakter aber haben alle ange-

*) II. Band S. 42.

führten Erklärungen: Was „süsse und muntere“ Bewegungen erregt, ist schön, was die Seele „erhebt,“ erhaben, was „Lachen erregt“ lächerlich und umgekehrt, wo wir „süss und munter“ bewegt werden, ist Schönheit, wo die Seele erhoben wird, Erhabenheit, wo wir lachen, lächerliches vorhanden. Fast liessen sich diese „Erklärungen“ als ein unwillkommenes Zeugniss für die Wahrheit des letztgenannten Falls betrachten. Nacktere Zirkeldefinitionen wenigstens lassen sich kaum mehr denken.

Nicht mit Unrecht würde man hier die physikalische Methode der Mitschuld anklagen. Indem sie von der Beobachtung einer gewissen Erscheinung ausgehend, die sie als die Wirkung einer gewissen unbekannten Ursache ansieht, besteht der ganze Begriff, den sie von dieser hat darin, dass sie unter gegebenen Umständen jene Erscheinung erzeugt. Sie kennt folglich auch keinen andern Beweis, dass jene Ursache wirklich vorhanden sei, als indem es ihr gelingt, das Dasein jener Erscheinung wieder darzuthun. Aber Home's ästhetische Methode erreicht nicht einmal die physikalische. Diese analysirt die Erscheinung und bestimmt daraus das Wesen der Ursache; da ihre Erscheinung wie ihre Ursachen körperlich sind, so bleibt sie fortwährend auf ihrem eigenen Gebiete und wendet eigentliche Ausdrücke an. Der Verfasser der Grundsätze der Kritik verheisst zwar eine solche Analyse, aber leistet sie nicht; er hat es mit Erscheinungen im Gemüthe zu thun und wendet Ausdrücke an, die nur auf körperliche passen. Gerade die „süsse und muntere,“ die „erhebende“ und „verengende,“ die „lachen erregende Bewegung“ ist die zu erklärende; nicht, dass sie erregt, sondern durch was sie erregt werde und erregt werden müsse, darzuthun, ist die Aufgabe einer philosophischen Aesthetik wie einer philosophischen Naturlehre. Die blosse Aufzählung und Klassifikation von Thatsachen ist keines von beiden.

So mangelhaft diese Erklärungen sind, und so wenig sie wie Home's übrige z. B. vom Schicklichen und Anständigen, von Würde und Anmuth, geeignet sind, eine andere als diejenige Vorstellung von dem dadurch Bezeichneten zu geben, als welche von einem „unmittelbaren Gefühl“ desselben herkommt, so lässt sich ihm doch ein nicht unwichtiges Verdienst nicht absprechen, wodurch er besonders vor Mehreren seiner Landsleute sich aus-

zeichnet. Es beruht in der Unterscheidung der äusserst mannigfaltigen Bestandtheile, welche zusammengenommen in dem Eindruck des Schönen, wie des Erhabenen gelegen sind. So wenig diese einzelnen Bestandtheile von ihm richtig erklärt worden sind, so treffend war es von ihm bemerkt, dass in dem einen schönen Gegenstande nicht eine bloss, sondern viele Schönheiten zugleich auf den Beschauer einwirken. So wenig er sich dazu erhebt, diese letzteren als das eigentliche Wirksame, als das einfache Schöne und den sogenannten schönen Gegenstand vielmehr nur als die Kombination vieler einzelner Schönheiten zu erkennen, so richtig hat er doch eingesehen, dass das Wesen der letztern nicht in einem einzelnen Verhältniss, einer einzigen privilegirten Eigenschaft, sondern in einer diesen allen gemeinschaftliche subjektiven Wirkung bestehen könne. In die „Süsse und Munterkeit" der erregten Bewegung setzt er das allgemeine Kennzeichen des Schönen; aber jene kann von Objekten und Eigenschaften der verschiedensten Art, von „Farbe, Grösse, Figur ebensogut wie von Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit, Proportionalität und Ordnung hervorgerufen werden." Darin lag ein Keim des Fortschritts in der richtigen Auffassung des Schönen, der vorzüglich von Herbart unter den Deutschen benutzt worden ist. Hätte Home nicht die ursprünglich so folgenreiche Unterscheidung der eigenen und der Verhältnissschönheit dadurch verwirrt, dass er die letztere mit der dem Schönen ganz fern liegenden Nützlichkeit verwechselte, hätte er die Verhältnisse der Einheit der Mannigfaltigkeit, der Ordnung u. s. w. statt in die eigene Schönheit, in die der Verhältnisse gesetzt, wohin sie gehören, hätte er endlich ein allgemeineres und weniger von der Zufälligkeit des subjektiven und temporären Beliebens abhängiges Kennzeichen für das Schöne gefunden, als es die „Süsse und Munterkeit der dadurch erregten Bewegungen" ist, so hätte er seinem Ziel, Grundsätze der Kritik zu liefern, leicht näher kommen können. So aber hat sein umfangreiches Werk mehr den Werth einer sorgfältigen Studie, als einer wissenschaftlichen Theorie. Es ist schätzbares Material, ein Reichthum einzelner feiner Beobachtungen und treffender Bemerkungen, aber von keiner festen theoretischen Grundlage getragen.

Von seinen einzelnen ästhetischen Bemerkungen sind die

über die epische und dramatische Poësie die wichtigsten. Er bestimmt ihren Unterschied ganz übereinstimmend mit dem Aristoteles, dem er aber eine freiere und gewandtere Auslegung gibt, als die französischen Kunstrichter. Nur tadelt er ihn, dass er die Tragödie in gar zu enge Gränze einschliesse *). Denn seiner Ansicht nach schliesst Aristoteles die pathetische Tragödie aus. Eine solche nennt Home jedes dramatische Werk, dessen Absicht nicht weiter geht, als Leidenschaften zu erregen und Gemälde von Tugenden und Lastern zu geben. Moralisch dagegen ist sie, wenn die Fabel vorsätzlich so eingerichtet ist, dass sie eine gewisse moralische Wahrheit in ein starkes Licht setzt, indem sie die natürliche Verbindung zwischen unordentlichen Leidenschaften und äusserlichen Unglücksfällen zeigt. Das glücklichste Subjekt für jene würde dasjenige sein, wo ein rechtschaffener Mann in ein grosses Unglück durch eine unschuldige Handlung fiele, die er aus sonderbaren Ursachen sich als lasterhaft vorstellte. Seine Gewissensangst würde sein Leiden vergrössern, und unser Mitleid würde zu seinem höchsten Grade steigen, ohne durch irgend einen Unwillen zurückgehalten zu werden. Daher ist die herrschende Leidenschaft in der pathetischen Tragödie das Mitleid, das zu solcher Höhe getrieben werden kann, wie man sie kaum bei wirklichen Begebenheiten antrifft. Die moralische Tragödie dagegen hat ein weiteres Feld; denn ausserdem dass sie Mitleid erregt, flösst sie noch eine Leidenschaft ein, die zwar in der That eigennützig ist, die aber ebenso sehr genährt zu werden verdient, wie die geselligen Neigungen, nämlich Furcht und Schrecken. Wenn ein Unglück eine natürliche Folge von irgend einem üblen Hange des Temperaments ist, so wird jeder Zuschauer aufmerksam darauf, der sich eines ähnlichen Fehlers bewusst ist, und es wird ihm bange, dass er vielleicht eben demselben Unglück blossstehe. Auf diese nun, behauptet Home, schränkt Aristoteles den Begriff der Tragödie unberechtigter Weise ein. Wenn der Schrecken in der Tragödie wesentlich ist, so ist jede Vorstellung ausgeschlossen, die nicht von der moralischen Art ist, in welcher die vorgestellten Unglücksfälle durch einen üblen Hang

*) III. Band S. 249.

in der Seele oder durch irgend eine innere Unordnung veranlasst werden. Nun aber herrscht kein solcher Ueberfluss an dramatischen Stoffen, dass wir Ursache hätten, unverschuldete Unglücksfälle, die unsere Sympathie erregen, zu verwerfen, ob sie gleich keine Moral einschärfen.

Nun könne man in der That in Zweifel sein, ob bei Subjekten dieser Art der Ausgang nicht allezeit glücklich sein solle. Der Ursprung des englischen und später deutschen Rühr- und Familiendrama's ist hier von Home kenntlich angedeutet. Er tadelt Romeo und Julie aus diesem Grunde, weil der unglückliche Ausgang statt des naturgemäss erwarteten glücklichen ebenso wie beim König Lear durch ein blosses Ungefähr, durch ein zufälliges Zuspätkommen herbeigeführt werde, und will in einer pathetischen Tragödie vollkommene Charaktere von der Bühne nicht ausgeschlossen wissen, während zu der moralischen nur unvollkommene zu Hauptpersonen genommen werden dürften. Sein Vorbild ist Shakespeare und seine lobenden sowohl als tadelnden Bemerkungen über ihn, Ben Johnson, Otway u. A. sowie über die französischen Tragiker, zeigen von jenem reinen Kunstgefühl, jener Unparteilichkeit und jenem kritischen Scharfsinn, welche ihm mehr als seine philosophischen Ansätze den Dank und die Werthschätzung der besten deutschen Geister verschafft haben und verschaffen werden. In Bezug auf die drei Einheiten hat er zuerst eine vernünftige Theorie aufgestellt, er macht die übermässige Korrektheit der Franzosen lächerlich, aber er tadelt die ebenso übertriebene Unregelmässigkeit der englischen Tragiker, die nicht nur an demselben Orte ohne Verbindung, sondern was noch schlimmer ist, oft an verschiedenen Orten nacheinander spielen lassen. Während jedes Aktes will er die Einheit des Ortes sowohl als der Zeit auf's genaueste beobachtet wissen, während er die Veränderung des Ortes zwischen den Akten und die Verlängerung der Zeit insofern zulässt, als sie zwischen den Akten vorausgesetzt wird. Alle Personen, Zeiten, Orte und Handlungen müssen sich zu einer einzigen Handlung vereinigen.

Was sein Werk sonst noch über die Schönheiten der Sprache, der Architektur und der Gartenkunst enthält, zeigt von denselben Vorzügen des Verfassers in Detailbemerkungen; für die geringe

Fruchtbarkeit desselben in philosophischer Beziehung muss der deutsche Beurtheiler weniger ihn, als den allgemeinen Charakter seines Volkes und der Schule, aus welcher er hervorging, schuldig finden.

II. Wilhelm Hogarth.

(geb. 1698, gest. 1764).

Dass Erklärungen der Art einem Maler nicht genügen können, der da besser als jeder Andere weiss, dass er nichts als Formen darstellt, wo Andere Schönheit erblicken sollen, ist nur zu erklärlich. Hogarth*) spottet daher mit Recht über die „sinnreichen Herren," die nachdem sie viel gelehrtere Abhandlungen über das Schöne herausgegeben, als von ihm, der vorher niemals die Feder angerührt, zu erwarten stehe, sich alsbald in ihren angegebenen Ursachen selbst verlieren und genöthigt sind, sich plötzlich auf „den breiten und mehr gebahnten Weg der moralischen Schönheit zu wenden" und beständig von Wirkungen zu reden, statt die Ursachen zu entwickeln, ja zuletzt aufrichtig zu gestehen, dass sie von dem, worauf es ankommt, worin der „Reiz" bestehe, nicht das Geringste wüssten. Die „ausübende Wissenschaft von der ganzen Malerkunst" (die Bildhauerei sei dazu nicht hinreichend) werde dazu erfordert, und noch dazu „in einem vorzüglichen Grade, um Einen geschickt zu machen, die Kette der Untersuchung durch alle Glieder zu verfolgen." An die grossen Meister der Kunst sei daher um Auskunft sich zu wenden, wenn man etwas Haltbares zu erfahren hoffen wolle. Er verweist auf Leonardo da Vinci, auf M. Angelo und Dürer. Wenn aber gefragt werde, warum diese, besonders Leonardo, in einer Sache, die für die nachahmenden Künste von solcher Wichtigkeit sei, still geschwiegen, so liege der Grund darin, dass dieses zu ihrer Vortrefflichkeit als Maler keineswegs erforderlich gewesen sei. Nur M. Angelo allein mache eine Ausnahme davon, und eine dunkle Aeusserung von ihm, welche Lamozzo aufbewahrt hat, ist

---

*) Analyses of beauty. London 1763. Deutsch von Mylius mit einer Vorrede von Lessing.

es eigentlich, welche Hogarth zu erklären und auszudeuten unternimmt.

Michel Angelo hat nämlich, wie Lamozzo erzählt dem Marco da Siena seinem Schüler die Erinnerung gegeben: er solle allezeit eine Figur „pyramidenförmig, schlangenförmig und mit eins, zwei und drei mannigfaltig machen.“ Nach diesem habe Lamozzo die Figur der Flamme, Du Fresnoi die Wellenlinie für den Grund des Reizes erklärt. Ihr wahrer Sinn aber liege in der Bedeutung der Schlangenlinie, welche Hogarth mit Beziehung auf eine bekannte Erzählung*) des Alterthums in einem dreieckigem Glase gezeichnet als Symbol der wahren Schönheit seinem Werke vorsetzt.

Sein Beweis dafür hat zwei wesentliche Theile. Er erörtert zunächst, welche Eigenschaften das Schöne haben muss, um die entsprechenden Wirkungen hervorzubringen und er thut hierauf dar, dass diese Eigenschaften sämmtlich seiner Schlangenlinie zukommen. Er verlangt zu dem Ende, dass wir, um das Ungehörige zur Schönheit hintanzuhalten, uns die Gegenstände als „Schalen,“ welche durch Linien zusammengesetzt sind, vorstellen sollen. Diese Linien laufen, als Fäden gedacht, entweder berührend sowohl an der Vorder- als Hinterseite des Gegenstandes genau anliegend herunter und jede derselben hat ebenso ein Recht, als eine Aussenlinie der Figur betrachtet zu werden, als diejenigen welche den sichtbaren Theil derselben von dem unsichtbaren abscheiden. Diese sämmtlichen „Aussenlinien,“ aber nur diese, sind als dasjenige anzusehen, was den Eindruck der Schönheit erzeugt; diese entspringt aus der „blossen Schale,“ der leeren Form, bei welcher von jedem horizontalen und perpendikulären Inhalt des Gegenstandes aufs strengste abgesehen werden muss.

Diese Forderung gilt für alle bildenden Künste; sie mögen durch lineare, Flächen- oder körperliche Darstellung wirken; immer sind das eigentlich wirksame Linien, denn ebene und un-

*) Die Griechen forschten zur Nachahmung des Alterthumes das mit Recht berühmte Verhältniss, worin die rechte Vollkommenheit der auserlesensten Schönheit und Anmuth zu sehen ist, aus, indem sie dieselbe der Venus, der Göttin der göttlichen Schönheit, in einem dreieckigen Glase zueigneten. Lamozzo I. Buch 29. Hauptst.

ebene Körperflächen bestehen aus solchen. Es gilt nun diejenige Linie unter allen aufzufinden, welche am meisten diejenigen Eigenschaften vereinigt, welche „das Auge am meisten zu vergnügen und zu unterhalten scheinen, um so das Reizende und Schöne hervorzubringen.

Diese Eigenschaften sind: „die Richtigkeit, die Mannigfaltigkeit, die Gleichförmigkeit, die Verwicklung und die Grösse, welche alle bei Hervorbringung der Schönheit zusammenwirken, indem sie einander gelegentlich verbessern und einschränken." Unter der ersten versteht Hogarth, dass die Theile „nach dem verschiedenen Gebrauche" bestimmt und eingerichtet sind. „Wenn ein Gebäude noch so gross wäre, so müssen doch die Stufen der Treppe, die Fensterrahmen, immer ihre gewöhnliche Höhe haben," damit das Gebäude nicht für Riesen gebaut erscheine. „Wenn ein Schiff gut segelt, so nennen es die Matrosen schön. So eine Verbindung haben diese beiden Begriffe*)."

Unter der Mannigfaltigkeit versteht Hogarth überall eine zusammengesetzte und zwar nicht ohne Absicht, denn wo dies der Fall wäre, herrschte Ungestalt und Verwirrung. „Dagegen ist die Regelmässigkeit, Symmetrie und Gleichförmigkeit nur in soweit schön, als sie den Begriff der Richtigkeit erweckt" z. B. den Begriff von Ruhe und Bewegung gibt, ohne „die Möglichkeit zu fallen." Auch die Einfachheit gefällt nur in Verbindung mit der Mannigfaltigkeit, daher die Pyramide, das Oval, die ungerade Zahl stets mehr vergnügt als der Kegel, der Zirkel oder die gerade Zahl, und die Form des Linienapfels zusammengesetzt aus der Kegel- und Eiform gefällt wieder mehr, als jede dieser beiden für sich. Dieses Gefallen steigt mit dem Grade der Verwicke-

*) Hogarth macht davon eine scharfsinnige Anwendung auf den farnesischen Herkules, bei dem bekanntlich die untern Theile gegen den Rücken, die Schulter und die Brust scheinbar unverhältnissmässig schwach, der Nacken dagegen gegen den fast winzigen Kopf übermässig stark gebildet ist. Allein „für die untern Theile wird auch weniger Stärke erfordert als für die obern, für den Kopf weniger, als für den Hals und hätte er alle Theile gleich stark gemacht, so „würde die Figur mit einer unnöthigen Last sein beladen worden, wodurch man ihrer Stärke und folglich auch ihrer charakteristischen Schönheit Abbruch gethan hätte."

lung, denn „etwas verfolgen ist die Beschäftigung unseres Lebens und es gibt, auch ohne jede andere Absicht, Vergnügen.“ Jede entstehende Schwierigkeit, welche auf einige Zeit das Verfolgen aufhält und unterdrückt, macht das Gemüth gewissermaassen elastisch, erhöht das Vergnügen und macht, dass, was sonst irgend Mühe und Arbeit sein würde, ein Zeitvertreib und eine Ergötzung wird. Der Zweck kümmert uns hiebei nicht. „Der Hund achtet das Wild nicht, welches er so hitzig verfolgt und selbst Katzen lassen ihren Raub wohl fahren, um ihn zu überjagen. Es ist eine angenehme Arbeit für das Gemüth, die schwersten Aufgaben aufzulösen; Allegorien und Räthsel, ob sie gleich Spielwerke sind, verschaffen dem Gemüthe Vergnügen, und mit was für Vergnügen folgt es nicht dem wohl zusammenhängendem Faden eines Schauspiels oder einer Erzählung, wobei der Knoten im Verlaufe immer stärker wird, und wo das Ende am meisten vergnügt, wenn der Knoten deutlich aufgelöst wird.

Wie das Gemüth an der Auflösung verwickelter Begebenheiten, so „hat das Auge diese Art des Ergötzens an gewundenen Spaziergängen, an schlangenförmigen Flüssen und allen solchen Gegenständen, deren Formen vornehmlich aus der Wellen- oder Schlangenlinie zusammengesetzt sind,“ und es ist eben diese Verwickelung in der Form „dasjenige Besondere in den Linien, woraus Dasjenige zusammengesetzt ist, was dem Auge eine angenehme Art vom Verfolgen zuführt und wegen des Vergnügens, welches es dem Gemüthe verursacht, demselben den Beinamen schön gibt. Ja man kann mit Wahrheit sagen, dass die Ursache des Begriffs des Reizenden unmittelbarer in diesem Grundsatze liegt, als in den andern fünfen, die Mannigfaltigkeit ausgenommen, welche in der That diesen und alle übrigen in sich schliesst.“ Zum Beweise dafür führt Hogarth an, dass das Auge jedesmal mit einem Hauptstral der Bewegung eines Körpers folgt, diese Art von Formen aber, sie mögen in Bewegung oder Ruhe sein, das Auge stets in Bewegung setze und dadurch vergnüge, wie z. B. wenn wir eine Schraube ohne Ende, in die ein Zahnrad eingreift, oder den sogenannten Stock- und Bandzierath der Bildschnitzer und Architekten betrachten. Das auffallendste Beispiel aber geben die „geschlungenen Figuren eines Kontretanzes, welche dann das

Gesicht bezaubern, indem der eingebildete Stral, der vom Auge zur Tänzerin läuft, die ganze Zeit mit ihr tanzt," oder die fliegenden Locken des Haupthaares, die aber nicht verwirrt und in einander gewickelt sein dürfen, weil das „Auge sich verwirren und nicht im Stande sein würde, so eine unordentliche Menge verfitzter Linien zu unterscheiden."

Endlich wirkt auch die Grösse noch angenehm, indem sie das „Reizende prächtig macht" nur muss man das Uebertriebene vermeiden, sonst wird die Grösse „tölpisch, schwerfällig oder lächerlich."

Da aber alle diese Eigenschaften nur an Linien und ihren Zusammensetzungen vorkommen, und nur durch diese ausgedrückt werden können, so kommt es nur darauf an, diese richtig zu unterscheiden. Alle und jede sichtbaren Gegenstände lassen sich mit der Geraden und Zirkellinie mit ihren verschiedenen Veränderungen und Verbindungen umschreiben, so dass es Gegenstände gibt, die entweder:

1. blos aus geraden (Würfel) oder blos aus zirkelförmigen (Kugel) oder aus beiden zusammen (Walze, Kegel) zusammengesetzt sind, oder
2. solche, welche aus geraden, krummen und theils geraden, theils krummen Linien bestehen, wie die Kapitäle der Säulen, Gefässe u. dgl. oder
3. solche, welche aus allen den vorhergehenden zusammengesetzt sind, mit einem Zusatz der wellenförmigen Linie, welche mehr Schönheit hervorbringt, als irgend eine von den vorhergehenden, wie in den Blumen und andern zierlichen Formen, aus welcher Ursache wir sie die Linie der Schönheit nennen wollen;
4. solche, welche aus allen den vorhergehenden, noch zugleich mit der Schlangenlinie, als welche Linie die Kraft hat, Reiz zur Schönheit hinzuzuthun, zusammengesetzt sind, dergleichen die menschliche Figur ist. Gerade die reizendsten Figuren haben die wenigsten geraden Linien an sich*).

Unter allen den angegebenen ist nun die Wellenlinie die

*) S. 17.

schönste, die Schlangenlinie die reizendste. Kröte, Schwein, Bär und Spinne sind hässlich, weil sie nichts von der erstern an sich haben, andere mehr oder weniger schön, je nachdem sie mehr oder weniger wellenförmig geformt sind. Denn auch unter den Wellen- und Schlangenlinien gibt es Abstufungen des Gefallens. In einer Reihe von Wellenlinien, welche Hogarth in der 49. Fig. seiner begleitenden Taf. I. gibt und die von einer kaum merklichen zur allzustarken und in sich gebeugten Krümmung zunehmen, ist nur Fig. 4, die mittlere, die „wahre Linie der Schönheit," während die „Linien 5, 6, 7 weil sie sich allzustark in sich zusammenbeugen, stark und unansehnlich gross, die Linien 3, 2, 1, weil sie gerade werden, schlecht und unansehnlich ausfallen." Das Gleiche zeigt er auch an einer Reihe von Schnürbrüsten Fig. 53 derselben Tafel, wo gleichfalls die mittelste Fig. 4 aus der „rechten Wellenlinie" besteht, während 5, 6, 7 steif und schlecht, 1, 2, 3 dagegen ungeschickt und ungestalt aussehen. Ebenso ist nach S. 26. unter der grossen Mannigfaltigkeit von Schlangenlinien des Reizes, welche man sich vorstellen kann nur eine einzige „ächte," welche Hogarth die „Linie des Reizes" nennt. Analysiren wir den menschlichen Körper, so finden wir, dass „alle Muskeln und Knochen von dieser Art von Windungen (eines doppelt gekrümmten Bockshorns) seien und in einem geringen Grade denen Theilen, welche sie bedecken, dasselbe Ansehen geben." Je ebener und flacher, je gerader diese Windungen der Körpertheile werden, desto mehr verschwindet alle Schönheit des Geschmacks. Man nehme der besten antiken Statue ihre „schlangenförmig gewundenen Theile," so würde ein Drechsler auf seiner Drechselbank einen viel schöneren Hals drehen können, als der an der griechischen Venus ist, weil er, nach dem gemeinen Begriffe von einem schönen Halse besser recht rund werden würde." In der möglichsten Vermeidung aller Geraden, und Verwandlung derselben in Wellenlinien, sie mögen nun eine Richtung haben, welche sie wollen, liege das, was die Italiener il poco piu, das „wenig mehr" nennen, welches man von der Hand des Meisters erwartet, und welches sich an Fingern, deren gerade Muskeln mehr dem Gebrauch unterworfen scheinen, in den kleinen gewundenen Linien zwischen den Falten oder noch schöner in den

Grübchen der Hübel, oder in der ganzen zarten Mannigfaltigkeit des weiblichen Körpers zeigt. Wer sich aber solche Linien vorstellen kann, welche so beständig über alle Theile des Körpers selbst bis an die Fingerspitzen fortlaufen und fein mannigfaltig sind und fortlaufende Wellenwindungen darstellen, der „wird glaube ich, sehr wenig mehr als das, was ihm seine eigene Beobachtung an den Werken der Kunst und Natur an die Hand geben wird, nöthig haben, um einen rechten Begriff von dem Worte Geschmack, wenn es von Formen gebraucht wird, zu erlangen, so unerklärlich dieses Wort auch bisher mag zu sein geschienen haben*)."

Wenn man bedenkt, dass nicht jede, sondern unter allen denkbaren Wellen- und Schlangenlinien je nur eine die Linie der Schönheit und des Reizes darstellen soll, wird man kaum sich enthalten können, diese ausgesprochene Hoffnung etwas vorschnell zu finden. Mindestens dürfte etwas mehr als „sehr wenig" noch dazu erfordert werden, unter den denkbaren Wellen- und Schlangenlinien mit richtigem Takt gerade die „wahre" und „echte" jederzeit hinauszufinden. Wenn man endlich auch zugeben wollte, dass die Wellen- und Schlangenlinien der Mehrzahl nach schönen Formen angehören, zu welchen seltsamen Folgerungen müsste doch eine ausschliessliche Anwendung dieses Grundsatzes führen. Zuerst zu einer entschiedenen Verwerfung alles spätgermanischen Baustils, vor welcher Hogarth auch nicht zurückbebt, da er den „gothischen" Geschmack, seiner Winkel und geraden Linien halber geradezu barbarisch nennt. Weiteres zu einer Rechtfertigung jener ewig gewundenen Linien, Façaden, Gesimse der Borominesken Architektur, wie denn Hogarth die ärgste Verirrung des Geschmacks, die „geschlängelten Säulen" des Jesuitenstils folgerichtig für eine Zierde erklärt und nur desshalb tadelt, weil sie als Stützen zu schwach aussehen. Auch der römische Baustil findet keine Gnade vor ihm, seiner ausschliesslichen Bevorzugung des flachen Halbkreises wegen und noch weniger natürlich der griechische Tempelstil. Er lässt sich darum auch allenthalben auf Architektur fast gar nicht ein, sondern betrachtet beinahe ausschliesslich organische Formen, in welchen die „Unregelmässigkeit und unendliche Man-

*) S. 35.

nigfaltigkeit" vorherrscht. Wie bei einem Charaktermaler zu erwarten, ist der menschliche Körper sein Hauptobjekt und zugleich der Gegenstand, von dem er fast die ganze Grundlage seiner Betrachtungen entlehnt. Er hat eine richtige Ahnung davon, dass sein Grundsatz ausschliesslich angewandt zu Uebertreibungen führen muss und sein satirischer Crayon weiss diese Hyperwellen und Schlangenlinien gleich auf's schlagendste zu umreissen, aber in Betreff der rechten und echten Reiz- und Schönheitslinie weist er Jeden an das „unmittelbare Gefühl," an den „richtigen Geschmack," der sich aufzeigen aber nicht demonstriren lässt und dessen Gefallen sich an eine, dessen Missfallen sich an eine andere Form knüpft, ohne anderen Grund, als eine „unerklärliche aber unabweisliche Nöthigung."

So würde denn Hogarth den Leser, so scheint es, nicht weiter führen als jene von ihm getadelten Gelehrten, welche über die Ursachen der Schönheit geschrieben haben? Wie jene sich so „plötzlich auf dem Wege der moralischen Schönheit verloren und zu dem Geständniss genöthigt sahen, nicht zu wissen, was die Ursache des Reizes sei," so schiene auch Hogarth, indem er an das unmittelbare Gefallen gewisser Wellen- und Schlangenlinien appellirt, im gleichen Fall sich zu befinden? Möchte es sein, sagen wir, dass wo das Gefallen der Schönheit oder des Reizes eintritt, Wellen- und Schlangenlinie die Ursache davon sind, warum gefallen gerade diese und keine andern Formen? Wenn die Schlangenlinie wirklich die „Ursache des Reizes" ist, warum ist gerade sie diese Ursache?

Man könnte antworten, Hogarth habe dies wenigstens theilweise erklärt, indem er in Bezug auf das Auge die Bewegung desselben, in welche es durch die Schlangenlinie versetzt wird, für den Grund des angenehmen Gefühls ausgibt. Mit mehr Recht aber liesse sich vielleicht behaupten, dass die Beantwortung dieser Frage gar nicht mehr zu seiner und überhaupt nicht zur Aufgabe der Aesthetik gehöre. Sein Bestreben geht dahin, die Ursache des Reizes aufzufinden, aber nicht, warum gerade diese Ursache es sei, weiter zu begründen. Er hat, scheint es genug gethan, wenn er zeigt, was schön, und mehr als genug, wenn er noch zu zeigen versucht, warum gerade dies schön sei. Das Letztere

ist vielmehr eine psychologische oder physiologische, wie man will, als eine ästhetische Frage. Es ist schon ein Hauptverdienst Hogarth's von dem „breiten Wege der moralischen Schönheit" ab- und in die vielleicht schmälere, aber allein fruchtbare Bahn der reinen Formenschönheit eingelenkt zu haben. Es ist ein noch grösseres Verdienst, wenigstens eine oder einige dieser schönen Formen endgültig bestimmt, und als unwandelbare Ursache der Schönheit und des Reizes festgestellt zu haben. Beides aber wird man schwerlich der „Zergliederung der Schönheit" absprechen können. Schon der Versuch einer „Zergliederung" ist goldeswerth, weil er von der allein richtigen Grundansicht ausgeht, dass das Schöne des Verwickelten und mannigfaltig Zusammengesetzten auf der Schönheit der zusammensetzenden Grundformen beruhe. Seiner einseitigen Beschäftigung mit organischen und insbesondere mit den Formen der menschlichen Gestalt ist es zuzuschreiben, dass er diejenige Gattung von Formen, welche bei diesen die Ursache der Schönheit und des Reizes ausmachen, ausschliesslich für die Träger beider Eigenschaften erklärte und dadurch Schönheit und Reiz allen Objekten abzusprechen schien, bei denen obige Formen keine Anwendung finden. So vollzog er gerade das, was jene Gelehrte unterlassen hatten; er gab die „Ursache des Reizes" an, die jene in der moralischen Schönheit zu suchen oder nicht zu wissen gestanden und ergänzte von künstlerischer Seite das Geheimniss, welches Leonardo und die besten Maler, die in Reiz und Schönheit vortrefflich gewesen sind, verschwiegen haben. Nach der „Ursache der Ursache" aber hat die Aesthetik nicht mehr zu fragen. Es gehört zu den schwierigsten psychologischen Problemen, die Thatsache des unmittelbaren Gefallens gewisser, des Missfallens anderer Formen zu erklären, und der Aesthetik stände ein längerer Umweg bevor, als ihre Aufgabe ertragen kann, wenn sie um zu sagen, was gefalle, was nicht, erst von der Psychologie die Angabe abwarten müsste, welcher Grund in der menschlichen Seele mit der Vorstellung gerade dieser Formen des Urtheils des Gefallens, mit der Vorstellung jener das des Missfallens verknüpft habe. Diese psychologische Untersuchung ist nicht mehr ästhetisch und Hogarth hätte sich auch den ohnehin wenig gelungenen Versuch einer solchen ersparen können,

ohne seiner Aufgabe untreu zu werden. Vielmehr ist seine Abhandlung ein Muster, in der bildenden Kunst in ähnlicher Weise zu verfahren, wie die Musik in der ihren. Wie diese harmonische Töne, so sucht jene gefallende Linienformen auf, (im Verlaufe Schatten- und Farbenzusammenstellungen) und liefert damit die Grundlage zu einer Aesthetik der bildenden Kunst, wie die Harmonielehre die Basis einer Aesthetik der Tonkunst. Wie aber diese sich bedenken wird ein einzelnes Tonverhältniss zur Basis aller musikalischen Schönheit, so müsste jene Anstand nehmen, wie Hogarth will, eine einzige Linienform für die allein gefällige zu erklären, und damit alle Mannigfaltigkeit räumlicher Schönheit auf die Wellen, alles räumlichen Reizes auf die Schlangenform zu reduziren. Nur in Raumformen liegt die Raumschönheit, aber der schönen Raumformen gibt es mehr, als eine einzige.

III. Edmund Burke

(geb. 1730, gest. 1797).

Die Schrift des berühmten Parlamentsredner „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime aud beautiful" erschien zuerst 1757 und nach der fünften Ausgabe des Originals deutsch zu Riga 1773 (übersetzt von Garve). Diese letzte Ausgabe ist um eine Einleitung über den Geschmack gegen die früheren vermehrt. Burke erklärt sich gegen die Meinung, welche diesen als „eigene Fähigkeit der Seele, und von Einbildungs- und Urtheilskraft unterschieden", als eine Art „von Instinkt vorstellt, durch den wir auf eine natürliche Weise, ohne alles vorhergegangene Nachdenken, von den Vorzügen oder Fehlern einer Schrift gerührt werden." So weit als die Sache blos Einbildungskraft oder Leidenschaft betrifft, glaubt Burke, dass die Vernunft wenig zu Rathe gezogen werde, aber wo es auf Richtigkeit des Planes auf Anstand, auf Schicklichkeit ankommt, mit einem Wort, in dem, worin der bessere Geschmack sich von dem schlechtern unterscheidet, da „bin ich überzeugt, wirkt der Verstand und weiter nichts." Seine Operation ist bei weitem nicht so schnell und wenn dies, oft nicht richtig. Leute von besten Geschmack ändern

nachher nach sorgfältiger Betrachtung oft ihre Urtheile. Der Geschmack, was er auch immer sei, ist so beschaffen, dass er wie das verständige Urtheil durch die Ausbreitung unserer Kenntnisse, fortgesetzte Aufmerksamkeit und durch öftere Uebung erhöht und verbessert werden kann. Die Meinung, dass er eine natürliche Fähigkeit sei, entspringt nur aus der grossen Geschwindigkeit im Urtheilen, die auch bei allen andern Gelegenheiten vorkommt. „Erst muss der Mensch buchstabiren, aber zuletzt liest er leicht und geschwind.“ Mit äusserster Geschwindigkeit wird bei einer Untersuchung über Materien der reinen Vernunft der ganze Verfolg von Gründen und Beweisen fortgeführt, die Gründe entdeckt, Einwürfe gemacht, Schlusssätze gezogen wie beim Geschmack. „Allenthalben verschiedene Grundkräfte annehmen, wo verschiedene Erscheinungen vorkommen, ist unnütz und in hohem Grade unphilosophisch*).“

Auf diesem Grundsatz beruht Burke's ganze Theorie vom Erhabenen und Schönen. Nur was sich auf keine Weise auf dieselbe Grundkraft zurückführen lässt, darf auf verschiedene bezogen werden. Im diesem Fall aber sind die Eindrücke, welche wir schön und erhaben nennen. Beide kommen darin überein, dass sie einen starken Eindruck auf die Seele hervorbringen und zwar einen des Vergnügens oder des Schmerzes überhaupt oder besondere Arten desselben. Was aber immer einen starken Eindruck hervorbringt, das bezieht sich entweder auf Selbsterhaltung oder Geselligkeit; auf eine derselben muss sich jede unserer „Leidenschaften“ (passions) zurückführen lassen. Jene, welche die Selbsterhaltung betreffen, haben „grösstentheils“ Schmerz oder Gefahr, dagegen welche die Geselligkeit angehen, Liebe, entweder die, welche auf die Verbindung beider Geschlechter geht und zur Absicht die Fortpflanzung hat, oder jene, welche sich auf die allgemeine Verbindung bezieht, in welcher wir mit Menschen überhaupt, mit den übrigen Thieren und in gewisser Art auch mit der leblosen Welt stehen“ zum Gegenstande. Jene erzeugen das Erhabene, diese die Schönheit.

*) Inqu. (Basil 1792) p. 32. To multiply principles for every different appearance, is useless, and unphilosophical too in a high degree.

Jene entspringt aus positivem Schmerz, diese aus positiver d. i. solcher Lust, deren Abwesenheit noch mit keinem Schmerzgefühl verknüpft ist, die daher mit höchster Lust besessen, aber ohne positiven Schmerz entbehrt werden kann. Zwischen beiden liegt die gleichgültige Empfindung, die aus blosser Abwesenheit des Schmerzes besteht, wie bei Leben und Gesundheit, die so lange sie dauern, nicht als besondere Annehmlichkeiten empfunden werden, und erst nach dem Verlust zum Bewusstsein kommen.

Die Quelle des Erhabenen ist daher Alles, „was auf eigene Weise geschickt ist die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erzeugen d. h. Alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Weise auf die Seele wirkt. Es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung, deren die Seele fähig ist, in derselben hervorbringt, denn „Schmerz und Tod sind mächtigere Ideen als alle die zum Genuss der Lust gehören *)." In der Nähe blos und durchaus schrecklich und unfähig uns zu gefallen, können Gefahr und Schmerz „in gewissen Entfernungen und mit gewissen Einschränkungen ergötzend werden und sind es wirklich."

Die Quelle der Schönheit dagegen sind die geselligen Leidenschaften und zwar 1. der Fortpflanzungstrieb. Dieser ist zunächst nichts, als „Instinkt," der bei dem Thiere ohne Wahl und nur durch den Geschlechtsunterschied geleitet ist.

„Der Mensch hingegen, der zu weit mannigfaltigeren und verwickelteren Verhältnissen geschickt ist, verbindet mit dem Instinkt, der auf das ganze Geschlecht geht, die Vorstellung gewisser geselliger Eigenschaften, welche den Instinkt erhöhen und gegen einen besonderen Gegenstand richten. Da er nicht gleich den Thieren zu einer herumschweifenden Liebe bestimmt ist, so muss er nothwendig etwas haben, wornach er einen Vorzug geben und eine Wahl anstellen könnte. Dies muss eine sinnliche Eigenschaft sein, weil keine andere so geschwind, so kräftig und so

*) A. a. O. p. 47. Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner anologous to terror, is a source of the sublime.

sicher ihre Wirkung hervorbringt. Der Gegenstand dieser Liebe ist die Schönheit des anderen Geschlechtes" und diese gesellige Neigung flösst uns der Anblick jedes lebendigen Geschöpfes, das uns gefällt und Vergnügen macht, ein und darum ist Schönheit eine „gesellige Eigenschaft*)."

Der andere Zweig der geselligen Leidenschaften ist der, welcher sich auf Gesellschaft überhaupt bezieht. „In Absicht dieser bemerke ich, dass Gesellschaft blos als Gesellschaft ohne irgend einen Zusatz, der den Eindruck davon erhöht, in dem Genuss kein positives Vergnügen gewährt**)." Es muss also jeder Zeit etwas dazu kommen und die Lust, welche wir dann geniessen, ist nicht die Folge der Befriedigung des Geselligkeitstriebes, sondern jenes Zusatzes. Diese Stelle ist wichtig, weil sie die ganze Theorie Burke's am Grunde über den Haufen wirft. Nach seinen Prämissen ist es eben der Geselligkeitstrieb, der zum Genuss der Schönheit führt, nach diesem aber rührt der Genuss, den die Schönheit gewährt, nicht von der Befriedigung des Geselligkeitstriebes her. Denn nicht Umgang überhaupt, sondern „angenehmer" Umgang, lebhafte Gespräche und die Ergiessungen der Freundschaft füllen die Seele mit Vergnügen, also nicht die Geselligkeit, sondern die schöne Geselligkeit und das ist gerade das zu erklärende. Logisch heisst es oben, jedes lebendige Geschöpf, das uns gefällt, flösst uns gesellige Neigung ein; also nicht weil es unsere Geselligkeit befriedigt, gefällt es uns, sondern weil es uns gefällt, suchen wir seine Gesellschaft, oder die Schönheit ist nicht die Folge, sondern die Quelle der Geselligkeit. Nach der Analogie mit dem Erhabenen, das die Folge des Selbsterhaltungstriebes ist, sollte die Schönheit die Folge des Geselligkeitstriebes sein. Jede Geselligkeit müsste uns recht, jeder gesellige Gegenstand schön sein; in der Unterscheidung einer gefallenden und nicht gefallenden Geselligkeit liegt bereits die Ueberschreitung der anfänglichen Theorie.

Aber wir wollen annehmen, dies sei nur ein Fehler des Ausdruckes. Burke hat in der That, wie er auch p. 72 sagt,

*) A. a. O. p. 54. „the object therefore of this mixed passion, which we call lov e, is the beauty of the sex."

**) p. 55.

nichts als eine Eintheilung der Leidenschaften im Sinne gehabt, welche er durch eine Verbindung jener Haupttriebe im Menschen, des Selbsterhaltungstriebes, den er von Hobbes, und des Geselligkeitstriebes, den er von Grotius entlehnt hatte, zu Stande bringen wollen. Er habe nicht gemeint, dass Alles, was dem Ersten zuwider, desshalb schon erhaben und noch weniger, dass Alles, was dem Letztern entspreche, desshalb schon schön sei, sondern nur, dass das Erhabene eine Beziehung auf den erstern, die Schönheit eine dergleichen auf den letztern habe, so ist doch soviel gewiss, dass über das eigentliche Wesen des Erhabenen und Schönen und die charakteristischen Eigenschaften, welche jenes von dem übrigen die Selbsterhaltung Gefährdenden, und dieses von dem übrigen, die Geselligkeit Fördernden unterscheidet, noch nichts gesagt ist. Denn eben darin, dass Gefahr oder Schmerz „in gewissen Entfernungen und unter gewissen Einschränkungen ergötzend“ sind, und der Anblick eines lebendigen Geschöpfs, das uns „gefällt und Vergnügen macht und Liebe einflösst, ist das ganze Problem noch unzerlegt enthalten. Eben warum das eine Schreckliche „ergötzend“ wirkt, das andere nicht, warum das eine Geschöpf uns „gefällt,“ das andere nicht, ist die zu beantwortende Frage.

Burke weiss nun für Beides keinen anderen Grund als den er S. 70*) anführt. Schmerz und Gefahr sind schlechterdings verdriesslich, wenn ihre Ursache unmittelbar auf uns wirkt; dagegen ergötzend, wenn wir die Vorstellung davon haben, ohne selbst in dem Zustande des Schmerzes zu sein. Alles, was dieses Wohlgefallen erregt, nennt Burke erhaben. Darnach könnte es offenbar kaum etwas Erhabeneres geben, als vom Strande aus ein Schiff mit Mann und Maus untergehen zu sehen und sich selbst dabei recht wohlbehaglich sicher zu fühlen. Niemand wäre geeigneter das Erhabene zu geniessen, als der feigste Spiessbürger, der sich bekanntlich am warmen Ofen am liebsten Mordgeschichten erzählen lässt. Der wahre Genuss aber, den wir an erhabe-

*) The passions, which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful, when their causes immediately affect us; they are delightful, when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances.

nen Trauerspielen fanden, bestände darin, dass wir Menschen jeder Art darin zu Grunde gehen und gemordet werden sehen, während wir ungefährdet im Parterre sitzen. So wahr es ist, dass alles Erhabene zuerst deprimirend auf uns wirkt, um uns dann durch eine besondere Schwenkung des Gefühls über die Depression zu „erheben," dass es also zuerst „verdriesslich" dann „ergötzend" auf uns wirkt, ein Punkt, den namentlich Kant an Burke's Erklärung rühmend hervorgehoben hat, so wenig scheint dieses nackte, baare Lustgefühl des Egoismus der Vorstellung eines erhabenen d. i. erhebenden Eindrucks zu entsprechen. Der erhabenste Opfertod machte uns nach dieser Meinung nur desshalb Genuss, weil wir nicht an seiner Stelle sind, und es wäre beinahe eine Schande, am Erhabenen sich zu ergötzen, weil wir selbst dabei immer nur als Memmen erscheinen.

Etwas zierlicher verhüllt, wenn gleich im Grunde nicht weniger roh, ist Burke's Ansicht von der Schönheit. Da es zwei Arten von Gesellschaft gibt, eine zwischen beiden Geschlechtern, die andere zwischen dem Menschen und allen lebendigen Geschöpfen überhaupt, wie kommt die Leidenschaft, die auf die erste geht dazu, den Namen Liebe allein und dazu noch mit einer „Mischung von thierischem Instinkt (containing a mixture of lust)" führen zu sollen? Mit welchem Recht ist „ihr Gegenstand die Schönheit beim weiblichen Geschlecht," als ob es unter dem männlichen keine Schönheit gäbe? Die andere „zwischen den Menschen und allen lebendigen Geschöpfen" heisst zwar „ebenfalls Liebe," aber „sie hat keine Mischung von sinnlichem Instinkt und ihr Vorwurf ist Schönheit. Leblose Geschöpfe also haben keine und die Schönheit des weiblichen Geschlechts nur das voraus, dass sie eine „Beimischung von thierischem Instinkt" enthält. Unter dem Namen „Schönheit" aber versteht Burke „alle diejenigen Eigenschaften der Dinge, die uns die Gesinnung des Wohlwollens und der Zärtlichkeit, oder sonst einer andern Leidenschaft, die dieser am nächsten kommen, einflössen*)." Da nach einem Naturgesetz bekanntlich die ungestalten Kinder von ihren Müttern aufs zärtlichste geliebt werden, so müssten diese nach Burke auch die schönsten

*) all such qualities in things as induce in us a sense of affection aud. tenderness, or some other passion the most nearly ressembling these. p. 71.

sein. Und soll man erst an die zärtlichen Freundschaften erinnern, die der Mensch mit „lebendigen“ Thieren zu schliessen pflegt, und deren Gegenstände doch nichts weniger als schön zu heissen verdienen? Aber Burke nennt Alles schön, was nur „Sympathie“ einflösst, was unsere „Nachahmung“ weckt, was unserem „Ehrgeiz“ schmeichelt, und uns dadurch „Zuneigung, Anhänglichkeit und Wohlwollen“ einflösst. Er kehrt folglich die Ordnung der Dinge geradezu um. Weil er richtig bemerkt hat, dass die Schönheit Liebe und Zuneigung erregt, so muss Alles, was dieses thut, desshalb auch schön heissen. Da er immer von den Folgen und Eindrücken aufs Gemüth ausgeht, aber nicht betrachtet, dass dieselben Folgen von Objekten sehr verschiedener Art herrühren können, sondern sie Demjenigen, woran er sie zunächst beobachtet, allein zuschreibt, so kommt er nothwendigerweise dahin, das Objekt durch Wirkungen zu charakterisiren, die neben diesen, noch andern Objekten zukommen.

Aber selbst diese Wirkungen bestimmt er auf eine Weise, die Kant sehr richtig die physiologische genannt hat*). Nachdem er gezeigt, dass die erste Wirkung des Erhabenen Schrecken d. i. eine unnatürliche Spannung und gewisse gewaltsame Erschütterung der Nerven sei, legt er sich die Frage vor, wie aus einer dem Scheine noch so entgegenstehenden Ursache ein Wohlgefallen hervorgehen könne und bringt heraus: „dass weil unsere Natur so eingerichtet sei, dass Ruhe und Unthätigkeit unangenehme Folgen für sie herbeiführe, wir an der Arbeit d. i. einer gehörigen Anstrengung der gröbern Muskel Vergnügen finden. Was nun gemeine Arbeit für diese, das sei eine gewisse Art von Schrecken für die feineren Theile des Leibes: eine wohlthätige Uebung. Wenn daher Schmerz und Schrecken in einem Fall so gemässigt sei, dass er nicht wirklich und unmittelbar schädlich wird, wenn der Schmerz nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile gehe und der Schrecken nicht mit dem gegenwärtigen Untergange der Person zu thun habe: alsdann seien diese Bewegungen, da sie die feineren und gröberen Gefässe von beschwerlichen und gefährlichen Ver-

*) Kr. d. Urtheilskft. S. 131.

stopfungen reinigen, im Stande, angenehme Empfindungen zu erregen; nicht Lust, aber eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist*)." Die Wirkung des Schönen aber setzt er in „eine innerliche (?) Empfindung von Ohnmacht und Ermattung," in ein „Nachlassen aller festen Theile unseres körperlichen Baues," in ein „Losspannen, Hinsinken, und Hinschmelzen der Fibern," in deren „Erschlaffung wenn sie nicht viel von dem natürlichen Ton unserer Fiber abweicht, der Grund alles positiven Vergnügens zu liegen scheine." So bestimmt er, nachdem er oben die Arbeit und Bewegung als den Quell der angenehmen Empfindung bezeichnet hat, jetzt im Gegentheil die Ruhe und Ermattung der Fiber als denselben. Sonach sind es nicht geistige, sondern körperliche Zustände, von denen der Eindruck eines schönen oder erhabenen Gegenstandes zunächst ausgeht und deren geistige Nahrung das seine Vorstellung begleitende Gefühl ist. Zwischen den Gegenstand und das angenehme oder unangenehme Gefühl schiebt vor Allem das körperliche Befinden sich ein, dessen Folge das Gefühl ist. Daraus entsteht eine ganz neue Aufgabe. Nicht der Zusammenhang des Erhabenen und Schönen mit gewissen Gefühlen, vielmehr deren Zusammenhang mit gewissen Körperzuständen, die nicht selbst schon Gefühle, sondern erst deren veranlassende Ursache sind, wäre jetzt zu erklären. Die Erklärung des Erhabenen fordert nun vor Allem, dass begreiflich gemacht werde, nicht warum dasselbe Schrecken, sondern warum es „unnatürliche Spannung und gewisse gewaltsame Erschütterungen der Nerven hervorrufe," deren Innewerden erst das Gefühl des Schreckens ist. Aber dies geschieht nirgends, ja es kann auch nicht erfolgen, wenn die Theorie unseres Verfassers die richtige sein soll. Indem er das Erhabene auf den Selbsterhaltungstrieb und die demselben drohende, aber doch nicht wirklich schadende Gefahr gründet, hat er vor Allem zu erklären, wie ein drohender und doch nicht wirklich eintretender Schmerz im Leibe „unnatürliche Nervenspannung," gewaltsame Nervenerschütterung er-

*) Eine Purganz wäre auf diese Weise ebenso wohlthätig, als eine Shakespeare'sche Tragödie oder ein Michelangelo'sches Gericht.

zeugen kann. Was im Leibe Veränderungen erzeugt, muss ein äusserer, wirklich eingreifender Gegenstand sein. Ein blos drohender Schmerz aber greift nicht wirklich ein, bringt ebenso auch keine Nervenspannung, folglich auch kein Schreckensgefühl und auch keine „Reinigung von Verstopfungen" hervor, wie sie nach Burke das Erhabene fordert. Es müsste also, so scheint es, die Vorstellung eines gewissen Schmerzes zwei Wirkungen im Leibe hervorbringen d. h. die Vorstellung müsste in der Seele entstehen, ohne selbst durch Leibeszustände hervorgebracht zu sein d. h. das Erhabene und Schöne müssten auf die Seele wirken ohne Vermittlung des Leibes, was geradezu unmöglich.

Jene rein physiologische Erklärung dreht sich daher im Kreise herum. Das Erhabene soll zunächst blos auf den Leib wirken und erst dessen Veränderung unangenehme und ergötzende Gefühle erzeugen, andererseits kann aber eine blosse drohende Gefahr nicht auf den Leib wirken, weil sie nicht ist, sie kann also auch keine angenehmen oder unangenehmen Gefühle erzeugen, sondern das könnte höchstens ihre Vorstellung in der Seele. Diese aber kann wieder nur durch Vermittlung des Leibes gewonnen werden. Es ist entweder nicht wahr, dass die drohende Gefahr, bei der wir doch unbeschädigt bleiben, das Erhabene begründet, oder das Erhabene ist überhaupt unmöglich. Wenn Jenes, so ist die obige Erklärung S. 70 falsch: was da entsteht, ist lediglich eine Nervenspannung und Nervenlösung, ein Wechsel folglich eines unangenehmen und eines angenehmen Gefühls, wobei die Beziehung des ersteren auf eine drohende Gefahr, des letztern auf unsere Sicherheit vor derselben gar nicht vorkommt; ein wirklicher Schmerz und nicht blos das Aufhören eines solchen, sondern ein positives Wohlbehagen, das aus der „Reinigung von Verstopfungen" der feinern Körpertheile hervorgeht. Ein blos drohender Schmerz aber bringt diese Nervenspannung nicht hervor.

Sucht Burke seine Theorie zu rechtfertigen, so müsste er sich zu zeigen bemühen, dass erhabene Gegenstände in ihrer Wirkung auf den Leib derlei unnatürliche Nervenspannungen oder Erschütterungen hervorrufen. Er müsste also darthun, dass grosse

Gegenstände etwa den Gesichtsnerven unnatürlich ausdehnen, dadurch unangenehme Gefühle erwecken, die dann, sobald sie die nöthige „Reinigung" herbeigeführt haben, in angenehme übergehen. Er könnte z. B. zeigen, wie die „Dunkelheit" die er unter den erhabenen Gegenständen anführt, dadurch, dass sie den Gesichtsnerv in eine plötzliche ungewöhnliche Unthätigkeit versetzt, ein unangenehmes Gefühl durch ihn hervorruft, welches alsbald, sobald wir der dadurch in ihn gebrachten Ruhe und Erholung inne werden, in ein angenehmes sich verwandelt. Allein mit der unverkennbaren Oberflächlichkeit, die ihn charakterisirt, lässt Burke auf einmal die ganze physiologische Erklärungsweise wieder fallen und behandelt die Sache so, als ob sämmtliche Bewegungen allein in der Seele vorgingen und der Körper dabei ganz nebenher liefe. Dabei werden „Schrecken," „Furcht," „Dunkelheit" u. s. w. wie ebensoviele Kräfte gebraucht, die nur in Bewegung gesetzt werden, wenn ein Gegenstand erhaben wirken soll. Unser Philosoph vergisst ganz, dass es weiter nichts als Namen für gewisse Zustände sind, die nach ihm gewissen Körperzuständen ihr Dasein verdanken. Indem er Ausdehnung, Unendlichkeit u. s. w. als Quellen des Erhabenen anführt, und zum letztern bemerkt, die Jugend der meisten Thiere mache desshalb einen angenehmern Eindruck als das reife Alter, weil „die Einbildungskraft in ersterem Falle durch die Hoffnung von noch etwas künftigem unterhalten werde und nicht blos bei dem stehen bleibe, was jetzt in der Sache sichtbar sei", ist von Nervenspannung und Nervenerschütterung so wenig wie von der drohenden Gefahr und Schmerz die Rede; der Denker hat ganz seinen Faden verloren und wiegt sich auf den Schwingen der „Imagination." Statt einer Erklärung des Vorgangs gibt er nur eine Aufzählung erhaben wirkender Gegenstände und Eigenschaften und nach einem merkwürdigen, ihm mit Home, Hutcheson u. A. gemeinschaftlichen englischen Charakterzuge glaubt er die Erfahrung erklärt zu haben, wenn er ihre Thatsachen aufgezeigt hat. So ist es nicht genug zu sagen, Dunkelheit wirke erhaben, weil sie durch die Unkenntniss der Gefahr Furcht erregt, sondern wenn man früher gesagt hat, die erhabene Wirkung beruhe auf einer entstandenen und gelösten Nervenspannung, so ist jetzt gründlich zu zeigen, wodurch Dunkelheit Ner-

venspannung und Nervenlösung im angegebenem Grad erzeuge. Alles dessen jedoch überhebt ihn seine „Mythologie der Leidenschaften.“ Dunkel setzt Schrecken, dieser Furcht, diese das Erhabene in Bewegung; also wirkt Dunkelheit erhaben.

Kaum scheint es die Mühe zu lohnen, unter diesen Umständen auf Burke's Lehre vom Schönen näher einzugehen, in welcher ähnliche Widersprüche, Vermengungen und lyrische Sprünge sich häufen. Zwar nimmt er S. 138 die gröbste Verwechslung der Liebe zur Schönheit mit der physischen dadurch theilweise wenigstens zurück, indem er „Liebe d. h. das Vergnügen, welches der Seele das Anschauen des Schönen in jeder Gattung macht“, von Begierde oder sinnlicher Lust, dem heftigen Bestreben der Seele dasjenige zu besitzen, was ihr nicht als schön, sondern aus ganz anderen Ursachen gefällt*), unterscheidet. Der letzteren und nicht dem Eindruck der Schönheit müssten diejenigen gewaltsamen und stürmischen Leidenschaften und die Wallungen der Säfte zugeschrieben werden. Ursachen der eigentlichen Schönheit aber seien weder „die Proportionalität, noch die Schicklichkeit, noch die Vollkommenheit.“ Jene nicht, weil jedes Missverhältniss uns ganz kalt lasse, während die Schönheit Liebe erwecke. Weder die Schönheit der Pflanzen noch der Thiere, noch des Menschen beruhe auf Proportion. Der Schwan, den Jedermann einen schönen Vogel nenne, habe einen Hals, der länger als sein ganzer übriger Körper sei und einen sehr kurzen Schweif; der Pfau, der gleichfalls für schön gelte, dagegen einen kurzen Hals und sehr langen Schweif. Wie entgegengesetzt die Proportion und doch sind Beide schön! Beim Menschen endlich finde sich dieselbe Proportion am schönen und hässlichen Körper, während bei sehr verschiedenen Proportionen in allen Thiergattungen „reizende, liebenswürdige Individuen“ vorkommen. Vielmehr sei die Erwartung, gewisse Verhältnisse an allen Dingen beobachtet zu finden, eine Sache der Gewohnheit und diese könne auf's vollkommenste befriedigt sein, ohne dass eine Spur von Schönheit sich vorhanden zeige. Ebensowenig sei die Schicklichkeit, die

*) J likewise distinguish love from desire or lust; which is an energy of the mind, that hurries us on the possession of certain objects, that do not affect us as they are beautiful, but by means altogether different.

Uebereinstimmung der Mittel zu gewissem Endzwecke, welches eben der Grund ist, wesshalb die Proportion für den Grund der Schönheit galt, für eine solche zu halten. Denn „nach diesen Grundsätzen müsste die keilförmige Schnauze eines Schweins mit ihren zähen Knorpeln an der Spitze, müssten seine kleinen tiefliegenden Augen und ganze Gemächte seines Kopfes, das zu dem Geschäfte desselben, dem Durchwühlen und Umgraben der Erde so geschickt ist, ausnehmend schön sein.“ Um von der Schicklichkeit sowohl, als von der Proportion urtheilen zu können, muss man den Endzweck wissen, zu dem die Sache bestimmt ist, aber „bei der Schönheit geht der Eindruck vor aller Kenntniss des Nutzens vorher*).“ Im Ganzen also: wenn diejenigen Theile menschlicher Körper, welche proportionirt sind, auch allemal schön befunden würden, welches gewiss nicht geschieht, oder wenn die proportionirten Theile allemal die Lage gegen einander hätten, dass aus ihrer Vergleichung ein unmittelbarer Eindruck des Vergnügens entstehen könnte, welches sehr selten der Fall ist, oder wenn sich an Pflanzen und Thieren irgend ein gemeinschaftliches Verhältniss angeben liesse, welches immer mit Schönheit verbunden wäre, dergleichen sich durchaus nicht angeben lässt; oder wenn Theile, die zu ihren Absichten schicklich sind, allemal schön wären, und wo der Nutzen fehlt, auch die Schönheit mangelte, welches aller Erfahrung zuwider, alsdann könnten wir schliessen, dass Schönheit in Proportion oder Nutzbarkeit bestehe.“ So aber besteht sie weder in diesen, noch in der „Vollkommenheit,“ da im Gegentheil die „Schönheit, wo sie bei dem andern Geschlecht am grössten ist, fast immer den Begriff von Schwäche und Unvollkommenheit mit sich führe“ und „Schönheit im Unglück die einnehmendste Schönheit sei.“ Ja die Bescheidenheit, die selbst nichts „als ein stillschweigendes Geständniss von Unvollkommenheit ist“ sei eine „liebenswürdige Eigenschaft und erhöhe den Werth jeder andern. Darum seien auch die sanften Tugenden liebenswürdiger, also schöner, als die grossen und die Schönheit überhaupt auf die Tugend nicht anwendbar**).

*) In beauty, as said, the effect is previous to any knowlegde of the use. p. 171.

**) p. 137—173.

In dieser langen Erörterung ist Falsches und Richtiges eigenthümlich gemengt. Burke scheidet die Liebe von der Begierde und doch lässt sich nicht einsehen, wie Neigung, die mehr als blosses Wohlgefallen wäre, von dem Wunsche nach Besitz abtrennbar sein soll. Er sondert das Schöne vom Nützlichen und Vollkommenen, aber er sondert es auch von der Verhältnissmässigkeit und damit von aller Form. Er verwirft die Proportionalität überhaupt, weil alle bisher aufgestellten Proportionsgesetze unhaltbar sind und er richtig bemerkt, dass eine Proportion nicht für alle passe. Der Schwan und der Pfau sind bei entgegengesetzter Proportion schöne Vögel, wo aber er vergisst, dass der Grund, wesshalb wir den Schwan schön nennen, weder der kurze Schweif, noch der lange Hals, sondern die schönen Schwingungsli nien des Halses sind, und eben so der Pfau nicht um des kurzen Halses und langen Schweifes, sondern um der Pracht seiner Farb en willen schön heisst. Proportion besagt nicht, wie Burke meint, Uebereinstimmung zu einem bekannten Endzweck, sondern wenn wir sagen, eine Gestalt sei wohl proportionirt, so meinen wir, dass sich darin ganz abgesehen vom Zweck gewisse Grössenverhältnisse finden, die an sich gefallende sind; für Burke freilich, der behauptet, alles Schöne müsse Liebe erregen, gibt es keine schönen Grössenverhältnisse, denn diese allein erregen keine Begierde; da er aber doch die Liebe von der Begierde trennt, was bleibt für jene übrig, als das reine Wohlgefallen, das keine Begierde, also auch keine „Hitze" einschliesst? Burke's Liebe zum Schönen aber soll keine Begierde, d. h. „nicht hitzig, sie soll aber auch kein kaltes Wohlgefallen sein," und wir kommen damit auf den Satz, dass die Liebe zum Schönen nicht warm, nicht kalt sein solle. Während das reine Wohlgefallen gar keine, die Begierde dagegen sehr heftige Bewegung hervorbringt, unterscheidet sich die Liebe durch gemässigte sanfte Bewegung und fällt darum mit dem „Unvollkommenen" „Schmelzenden," „Rührenden" zusammen. Diese ganz mechanische Vorstellungsweise wird noch deutlicher, wenn er nun S. 179 die Schönheit „in den meisten Fällen" eine „besondere Eigenschaft der Körper" nennt, die auf eine „mechanische Weise vermittels der Sinne auf die Seele wirkt." Weil nun „die Bewegung" nur

gering sein soll, so müssen die schönen Gegenstände, die sie „mechanisch“ erregen, natürlicherweise auch nur „klein“ (small) sein*), was Burke aus dem Gebrauch der Dimnutive für geliebte Gegenstände folgert; sie müssen ferner „glatt“ (smooth) sein, sie müssen in der Richtung ihrer Theile abwechseln, so dass diese selbst nicht eckig, sondern sanft in einander verschmolzen scheinen; sie müssen von zartem Körperbau und ohne merklichen Anschein von Stärke sein; endlich müssen sie reine und klare Farben, aber keine starken und glänzenden, oder wenn deren sind, wenigstens eine Mannigfaltigkeit derselben haben. Das sind nach Burke die Eigenschaften, „auf welchen die Schönheit beruht, die kraft ihrer Natur wirken und sich weniger durch Eigensinn verändern oder durch die Verschiedenheit des Geschmacks verirren lassen, als irgend andere**).“

So führt denn Burke's „ganze philosophische Untersuchung vom Schönen und Erhabenen“ bei manchen richtigen Ahnungen auf ein Schaukelsystem von mechanisch starken und mechanisch schwachen Bewegungen, deren erste von grossen, deren letzte von kleinen Gegenständen herrühren, jene durch „Reinigung von Verstopfungen,“ diese durch „Nachlässe der Fiber“ von ihrem gewohnten Stande angenehme Leibesgefühle erzeugen. Wenn diese pathologisch sehr wichtigen Funktionen nur nicht das Erhabene und Schöne vertreten sollten! Wenn nur nicht, weil das Erhabene eine „starke Bewegung“ ist, desshalb jede starke Bewegung erhaben und weil das Schöne eine geringe erzeugt, dasshalb jede geringe Bewegung eine schöne sein müsste! Wenn nur irgend sichtbar wäre, in welcher Beziehung mechanisch starke Bewegung mit dem Selbsterhaltungstrieb, die mechanisch schwache mit dem Geselligkeitstrieb stehe? Wenn nur nicht, weil allzustarke Erschütterungen zuweilen vernichten, schwache einer angenehmen Geselligkeit förderlich sein können, desshalb jedes Erhabene sich auf den Selbsterhaltungstrieb und jedes Schöne auf die Geselligkeit gründen müsste! Wenn der echt englisch nur der Induktion Vertrauen schenkende Verfasser nicht unaufhörlich in falschen Induk-

*) p. 190.
**) S. 180.

tionen sich herumtriebe und den Einzelfall, den er erwiesen zu haben glaubt, ohne weiteres als allgemeines Gesetz für ganze Klassen aufstellte! Und wenn endlich der „Philosoph“ sich die Mühe gäbe zu untersuchen, ob der Satz, den er ohne Zögern logisch ganz umkehrt, sich vielleicht der Wahrheit gemäss nur zum Theile umkehren lasse!

Dabei muss anerkannt werden, dass Burke im Einzelnen Manches richtig geahnt, die vom Schönen ganz verschiedene Natur des Erhabenen namentlich treffend erkannt, den leichten und spielenden von dem Nützlichen sowohl, wie vom Schicklichen und Vollkommenen unterschiedenen Charakter des Schönen, endlich auch die von der Begierde wohl zu sondernde Weise des Wohlgefallens an diesem sehr wohl gefühlt habe. Er tastet nach dem Schönen, als einer selbständigen Macht, die vom Guten nicht weniger wie vom Nützlichen, Schicklichen und Vollkommenen verschieden, auch eine selbständige Wirkung, die von keiner jenen Eigenschaften abhängt, und auch nicht mit der Begierde Eins ist, im Gemüthe hervorbringt. Allein eine fehlerhafte Psychologie die für ein von Begierde unterschiedenes Wohlgefallen kein anderes Wort als Liebe kennt, die wieder eine, nur eine gemässigtere Begierde ist, lässt ihn für jenes rein ästhetische Wohlgefallen ohne Sucht nach Besitz ebensowenig einen Ausdruck, als die rein mechanische Art, wie sie sich die Einwirkung der Dinge auf die Seele vorstellt, einen andern Begriff der Schönheit finden, als dass sie eine nicht Form- sondern Wesenseigenschaft der Dinge sei, Schwäche, Glätte, Färbung, Weichheit, durch welche sie auf die Seele auch nur schwache, gleitende, sanfte und weiche Bewegungen hervorbringen. Denn auch die Kleinheit und Rundung des Schönen versteht er, wie man aus dem Beispiele sieht, nur so, dass darin das Kraftlose und Schmiegsame des schönen Körpers sich kund gibt. Diese Psychologie verleitet ihn, eine Gleichartigkeit zwischen den in der Seele, was ihr mit dem Leibe so gut wie gleich gilt, erregten und den in den Dingen vorhandenen Bewegungen vorauszusetzen, wie sie sich zwischen zwei völlig homogenen körperlichen Gegenständen denken liesse, wenn die durch einen Stoss entstandene Vibration des einen sich dem andern mittheilt. Dadurch verlockt übersieht er,

dass die in der Seele erregten und die in den Dingen vorhandenen Zustände gänzlich unvergleichbar sind, weil sie zwei ganz verschiedenen Gebieten angehören, dass weich, glatt, farbig u. s. w. nicht übertragbare Eigenschaften der Dinge, dass gleitend, weich, schmiegsam von den Bewegungen der Seele gebraucht, unberechtigte, bildliche Bezeichnungen sind, mit deren Entlehnung von körperlichen Dingen und Uebertragung auf geistige, diese nichts weniger, als erklärt sind. Auf die naiven Voraussetzungen gestützt, kann seine philosophische Untersuchung des Schönen und Erhabenen begreiflicher Weise nur naiv ausfallen. „Schönheit und Erhabenheit werden zu Eigenschaften, die neben andern den Dingen selbst ankleben“ und auf „mechanische Art“, durch Bewegung und Stoss, Erschütterung, Spannungen und Lösungen, Miss- und Wohlbehagen im Beschauer hervorrufen.

B. Die intellektualistischen Aesthetiker.

I. Shaftesbury.
(1671—1713).

Am tiefsten und schwungvollsten behandelt das Wesen der Schönheit unter den englischen Denkern unzweifelhaft Shaftesbury*), auch wenn seine Darstellung vielleicht unter allen am weitesten von der Wahrheit abliegt. An der Lektüre Plato's entzündet, ist seine ganze Philosophie begeisterte Wiedergeburt der Platonischen. In seinem Briefe über den Enthusiasmus erklärt er mit Berufung auf Plato diesen für den Urheber alles Grossen und Erhabenen in der Welt und fordert nur, da es ebensogut einen wahren, wie einen falschen geben könne, eine richtige Kenntniss davon zu haben und seine verschiedenen Gattungen in uns und in andern zu unterscheiden. „Um die Geister zu prüfen, ob sie von Gott sind, müssen wir zuerst uns selbst prüfen, von welchem Geiste wir sind.“ Aber wie wir nur für das Edle Enthusiasmus haben sollen, so kann auch alles Erhabene nur durch Enthusiasmus gedeihen. „Die Philosophie selbst ist ihm eine Art des Enthusiasmus, eine Leidenschaft für das Gute und Schöne,

*) Philos. Werke. Deutsch von Hölty. Leipzig 1779.

welche über das Sinnliche, Kleine und Gemeine uns erhebt*)." Diese Leidenschaft ist die natürlichste und ihr Gegenstand der würdigste und angemessenste in der Welt. Die Tugend selbst ist nichts anderes, als ein edler Enthusiasmus, welcher auf den angemessensten Zweck gerichtet und nach jenem hohen Muster gebildet ist, das er in der Natur der Dinge zu finden glaubt. Er verschmäht jene „kalte" Philosophie, welche die Gewohnheit verwirft, irgend etwas, das im Besondern schön ist, zu bewundern, statt sich dadurch einnehmen zu lassen. „Numerus, Harmonie, Ebenmaass und Schönheit jeder Art besitzen eine Gewalt, welche natürlicher Weise das Herz fesselt und die Einbildungskraft zu einer Meinung oder Vorstellung von etwas Majestätischem oder Göttlichem erhebt."

So äussert sich der Mann, dem sein erstes im 21. Jahre geschriebenes Werk den Verdacht und den Ruf eines Religionsspötters zugezogen hat und der nach Ritter's scharfsehender Bemerkung eher Neigung zur Schwärmerei, ja zur Theosophie zeigt. „Sein Witz verfolgt auf der einen Seite das dogmatische System der Theologie, wie es gewöhnlich genommen wird, auf der andern Seite die atheistische Philosophie. Trotz der starken Miene des Skeptizismus, welche er annimmt, huldigt er einem Dogmatismus, welcher ihm eigen sei, und bisher nur wenige Bekenner gefunden**)." Er reisst ein, aber um aufzubauen. Er hasst den Aberglauben, aber auch den Unglauben. „Nichts ist melancholischer als die Denkweise des Atheismus, die überall nur Wirrwarr, nirgens einen Gegenstand beständiger Liebe findet***)." Der Glaube an Gott scheint ihm dagegen so natürlich, dass er meint, es möchte ebenso schwer sein, einen reinen Atheisten, wie einen völlig Lasterhaften zu finden.

Die Gründe des Atheismus sucht Shaftesbury vor allem in der Meinung, welche die Ordnung der Welt verkennt, und alles dem Zufall zuschiebt. Nichts könne verkehrter sein. Zunächst zeige unser Ich eine bleibende Einheit, welche die Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen zu einem Systeme zusammenfasse, be-

*) Ritter III. S. 43. XI. S. 540.
**) Ritter S. 542.
***) Ritter S. 547. An inquir. concer. virt. I. 1, 2, pag. II.; 3, 3, p. 70.

herrsche und zu einem Ganzen zweckmässig verbinde. Eine solche aber sei in jeder Mannigfaltigkeit der Erscheinungen anzunehmen, welche unsere Sinne uns zeigen, nicht äusserlich, sondern von Innen aus und vom Ganzen in die Theile gelegt. „Shaftesbury sieht in ihr etwas Geistiges und Seelenartiges, weil nur Geistiges über Mehreres sich erstrecken kann, während das Körperliche immer nur Theilbares und Zerstreutes ohne inneren Zusammenhang darbietet." Jedes Ding, jede Substanz, welche eine eigene Natur hat, einen besonderen Charakter, muss seine Theile oder Erscheinungen durch ein inneres Band zusammenhalten; sie zur Uebereinstimmung, zum Einklang unter sich, zur Harmonie und Schönheit verbinden. Diese Einheit ist keine sinnliche; die Erkenntniss der Uebereinstimmung kommt nicht von Aussen; was Schönheit ist, ist nicht Gegenstand der Sinne, es wird nicht gelernt, sondern nur gefühlt, Thiere können die Schönheit nicht, nur durch den Geist geniessen wir sie*)."

Shaftesbury beruft sich hier auf etwas Angeborenes im Menschen, bei welchem „die Vernunft den Instinkt ersetzt und ihm ein Vorgefühl (preconceptions or presensations) gewährt, durch welches er Schönes und Hässliches zu unterscheiden weiss. Ein natürlicher Geschmack leitet uns, nach welchem wir billigen und missbilligen; wie er auch verbildet werden möge, mit natürlicher Gewalt bricht er durch alle Hindernisse hindurch und führt uns zu unserer natürlichen Bestimmung zurück**)." „Mit unseren natürlichen Neigungen ist ein Gefühl oder ein moralischer Sinn von Recht und Unrecht verbunden, ein natürliches Vorurtheil, das sich nicht vertilgen lässt. Wir werden nicht übersehen dürfen, setzt Ritter***) bei, dass er gegen den (von ihm heftig bestrittenen) Sensualismus Locke's sich nur dadurch behauptet, dass er dem groben und auf den Augenblick beschränkten Sinn einen andern, höheren und vorempfindenden Sinn zur Seite setzt."

*) Ritter a. a. O. S. 555.

**) Tis evident however, that the our humour or taste be — — ever so much depraved, we cannot resist our natural anticipation in behalf of nature, according to whose supposed standard we perpetually approve and disapprove. Misc. reflex. IV. 2. p. 214.

***) S. 557.

Hierin trifft Shaftesbury mit Clarke, Wollaston, Cudworth und seinem Nachfolger Hutcheson überein, die Alle wie er einen moralischen Sinn als Eigenwesen des menschlichen Geistes postuliren. Aber er weicht von dem letztern vornehmlich dadurch ab, dass er nicht wie dieser neben dem moralischen noch einen besonderen ästhetischen Sinn anerkennt, sondern das Schöne durchaus auf das Moralische zurückführt. Es ist ein und dasselbe Gesetz, nach welchem wir Einheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen finden, das nicht allein in der Erkenntniss des Ich und der Individuen gilt, sondern durch unser ganzes Denken hindurchgehend in allen Kreisen des Daseins uns Ordnung, Zweckmässigkeit und Zusammenhang suchen lässt. „Gewiss ist nichts unserem Geiste mehr eingeprägt, oder mit unserem Denken inniger verwoben, als der Gedanke oder Sinn für Ordnung und Verhältnissmässigkeit*)." „Wo aber immer Zusammenhang ist, muss ein herrschender Grund des Zusammenhanges sein" und wenn in Wahrheit von der Welt soll gesagt werden können, dass sie Eines sei, so muss auch Eines zu ihr Gehöriges sein, das sie zu Einem macht**)." Nur aus einem allgemeinen Prinzipe der Dinge ist die thatsächlich vorhandene Ordnung der Dinge zu erklären. Es muss ein geistiges Wesen sein, denn die Einheit der Dinge beruht auf einem innern, nicht sichtbaren und nicht sinnlichen Bande. Die Materie ist träge und nur der Geist kann Ursprung der Bewegung und der Ordnung sein. Ohne Geist wäre Alles Chaos; die Materie an sich hat keine Schönheit; die ungeformte Materie würde die Hässlichkeit selbst sein, alles Geistlose erregt Abscheu; der Körper kann sich nicht selbst regieren, sich nicht schön machen, keine Absicht, keinen Zweck haben; er empfängt nur die Schönheit durch die Form, Wirksamkeit und Handlung, durch das Leben, welches der Geist ihm mittheilt***). Ein Geist beherrscht die ganze Natur. Wie wir ein Ganzes sind, nur

*) The moral II. 4. p. 284. Nothing surely is more strongly imprinted on ourminds or more closely interwoven with our souls, than the idea or sense of ordre aud proportion.

**) III. 1. p. 347. If it may indeed be said of de world, that it is simply one, there should be something belonging to it, which makes it one.

***) Ritter S. 563.

Einheit durch unser Selbst, so ist die Natur nur dadurch ein Ganzes, dass sie ein Selbst ist, einig in ihrem Wesen. „Wie sie eine verbundene Masse, ein Körper im Ganzen ist, so gehört zu diesem eine Ordnung, zur Ordnung ein Geist *).“

Dieser Geist der Ordnung, der aber, wie Ritter bemerkt, mehr Weltseele als Gott ist, ist das Urschöne der Welt, Gott selbst, schön, ja die Urschönheit. Schönheit und Güte sind Eins und nur eines Mittels bedarf es, zu einem tiefern Blick in die Natur und zu dem allerhöchsten Genius uns hinzureissen und wir werden die Macht der göttlichen Schönheit gefühlt, in uns selbst einen Gegenstand gebildet haben, der fähig und würdig ist, ein wahres Vergnügen zu geniessen **).

Dieses wahre Vergnügen ist nicht das Vergnügen der Sinne. Alles, was wir Schönes und Reizendes in der Natur finden, ist nur ein schwacher Schatten jener ersten Urschönheit, und warum sollten wir statt des Wesens einem Schatten nachlaufen? Jede wahre Liebe hat blos in der Seele ihren Sitz und ist nichts anderes als Anschauen der Schönheit, entweder in sich selbst oder wie sie sich in den Gegenständen der Sinne unvollkommen offenbart. Wäre es nun nicht ungereimt, den Genuss der Schönheit anderswo als in dem geliebten Gegenstande selbst zu suchen? mehr im Nachbild, als im Urbild, mehr in den Sinnen als in der Seele? Unsere Liebe muss so weit gehen, dass wir versichert sein können, jedes Nachbild der Urschönheit nie anders als um des Originals willen zu bewundern, keinen andern, als Seelengenuss zu wünschen. Wir müssen vom Anblick des Meeres bezaubert dasselbe nicht zu beherrschen, ins Anschauen eines reizenden Thales verloren, dasselbe nicht zu besitzen, in schattigen Hainen ruhend ihre leckerhaften Früchte nicht zu kosten wünschen. Wir, die wir Vernunft und eine Seele haben, sollten vielmehr unsere Glückseligkeit in dieser Seele finden, welche in der That gemissbraucht und um ihr wahres Gut betrogen würde, wenn man sie herabwürdigte, den Genuss desselben thörichter Weise in den Gegenständen der Sinne und nicht in denen Gegenständen zu suchen,

*) III. 1. p. 355. That as there is one general mass, one body of the whole, so to this body there is an order, to this order a mind.

**) Mor. II. S. 495.

die sie wahrhaft ihr Eigen nennen könnte; und hierunter begriffen wir alles, was wirklich schön, edel oder gut ist.

Möge die Liebe zu dieser geheimnissvollen Schönheit immerhin Schwärmerei heissen. Alle wahre Liebe und Bewunderung ist eine solche. Wie es ein liebenswürdiges Entzücken und empfindende Sinne für Baukunst, Malerei, Musik gibt, so sollte es keine und keinen Sinn für diese höheren Vollkommenheiten geben? Sollte es verkehrt sein, jenen Enthusiasmus hieher zu verpflanzen, ihn von jenen untergeordneten dürftigen Gegenständen zu diesem ursprünglichen und allumfassenden zu erheben? Ist Fleiss, Wissenschaft oder Gelehrsamkeit nöthig, alle andern Schönheiten zu verstehen und zur Kenntniss der allerhöchsten Schönheit sollte keine Geschicklichkeit oder Wissenschaft nöthig sein? in der Malerei gibt es Schatten und Meisterzüge, die der Pöbel nicht versteht, sondern für Fehler hält, in der Baukunst das Bäurische (Rustik); in der Musik das Chromatische und die künstliche Vermischung der Dissonanzen und sollt' es denn nichts dergleichen im Ganzen geben?

Shaftesbury lässt seinen Philokles hier bekennen, dass er selbst bisher einer von diesem „Pöbel" gewesen sei und an den Schatten, dem Bäurischen und den Dissonanzen Geschmack gefunden habe. Nur an der Oberfläche habe er bisher sich aufgehalten und nur eine Art von flüchtiger superficieller Schönheit genossen; nie der Schönheit selbst, sondern immer nur dem, was seinem Wahne so dünkte, nachgestrebt. Gleich dem übrigen Theile der gedankenlosen Welt habe er es für ausgemacht gehalten, alles sei schön, was ihm gefalle, und alles sei wahres Gut, woran er sich ergötzte. Nur um die Laune, zu lieben und den Genuss des Geliebten sei es ihm zu thun gewesen; nie habe er sich die Mühe gegeben, den wahren Werth der Dinge zu untersuchen und lange zu untersuchen, ehe er wählte.

Nun so fangen sie damit an, antwortete ihm Theokles. Sehen Sie, wo die höchste Vortrefflichkeit herrscht; wo sie vollständig, vollkommen, vollendet und wo hingegen zerstückelt, unvollkommen, mangelhaft ist: „eine Masse von Metall, eine Strecke Landes, eine Anzahl Sklaven, ein Haufen zusammengefügter Steine, ein menschlicher Körper von gewissen Lineamenten und Verhält-

nissen — ist dies das höchste dieser Art? Beruhet die Schönheit denn blos im Körper und nicht in Wirksamkeit, Leben oder Handlungen? Ist ein ungeformter Klumpen schön oder werden nicht vielmehr Medaillen, Münzen, Statuen und andere künstliche Meisterwerke dieser Art ihrer Schönheit wegen bewundert? Haben diese ihres Metalls wegen Schönheit, oder vielmehr ihrer Kunst wegen? Ist also nicht die Kunst das, was schön macht? Ist das wahre Schöne nicht das, was schön macht, und nicht was schön gemacht wird? da doch das schön Gemachte nur durch Hinzukommen dessen, was schön macht, schön wird und nach Entfernung dessen aufhört schön zu sein? So ist also die Schönheit in Ansehung der Körper wandelbar, und der Körper im geringsten nicht Ursache, weder dass er schön wird, noch dass er es bleibt; im Körper gibt es kein Prinzipium der Schönheit, denn er kann auf keine Weise Ursache seiner Schönheit sein, auch sich selbst nicht regieren, ordnen und einrichten, auch für sich selbst weder Ueberlegung, noch Absicht, noch Entschliessung haben. Folglich muss das, was für ihn überlegt und beschliesst, was ihn ordnet und regiert, der Geist, das Prinzip seiner Schönheit sein.

Niemals kann daher das Schöne, Einnehmende, Liebenswürdige in der Materie, sondern nur in der Kunst und Absicht gelegen sein; nie in dem Körper selbst, sondern in der Form oder der formenden Kraft. Die schöne Form verkündet die Schönheit der Absicht und so oft wir von der Form gerührt werden ist es nichts, als die Absicht, welche uns rührt. Der Geist allein gibt Form und Bildung. Was ohne Geist ist, erregt Abscheu; ungeformte Materie ist die Hässlichkeit selbst.

Daher gibt es drei Klassen der Schönheit. Fürs erste die todten Formen, die ihre Bildung entweder vom Menschen oder von der Natur haben; aber keine bildende Kraft, keine Thätigkeit, keinen Geist besitzen, Metalle und Steine, Paläste, Gärten, Landgüter und aller Prunk der Grossen seien sie noch so kostbar und schimmernd, welche doch keine wahre Liebe erwecken und verdienen. Zweitens die bildenden Formen, welche selbst andere bilden d. i. Geist und Thätigkeit haben. In diesen ist doppelte Schönheit; beides: die Form (die Wirkung des Geistes) und der Geist selbst. Die erste Klasse ist schlecht und verächtlich in

Vergleichung mit dieser andern, von welcher die Schönheit der todten Form erst Glanz, Leben und Wirkung empfängt. Denn was ist ein blosser Körper, wär's auch ein menschlicher, wär' er auch noch so regelmässig gebildet, wenn die innere Form ihm fehlt, wenn der Geist ungestalt oder unvollkommen ist, wie bei einem Idioten oder Wilden? Die dritte Klasse der Schönheit endlich, die höchste, muss jene sein, die nicht blos todte Formen, sondern selbst bildende Formen hervorbringt. Wir selbst sind schon treffliche Architekten der Materie und können leblose Körper aufweisen, denen wir mit eigenen Händen Form und Bildung gegeben haben: aber dasjenige, was sogar Geister selbst bildet, muss nothwendig alle die Schönheiten, die durch diese Geister gebildet werden, in sich enthalten und ist folglich das Prinzipium, der Urgrund, die Quelle aller Schönheit. Diese „allerhöchste und unvergleichbare Originalschönheit" ist Gott, der nicht allein die Schönheit der Körperwelt begründet, sondern auch der Ursprung der Geister ist und also die Schönheit der bildenden, wie der gebildeten Formen in sich vereinigt. In sie löst sich „Musik, Baukunst, Malerei und alle Schönheit von menschlicher Erfindung," wie auch jede Schwärmerei von anderer Art sich in die Eine, die göttliche Schönheit auf. Diese ganze Untersuchung ist dem Dialog: die Moralisten entnommen.

Die drei Grade der Schönheit, der Körper, der Geister und Gottes mahnen, wie auch Ritter *) erinnert, an die drei ähnlichen bei Plotinos. Werke der Baukunst und der Skulptur und andere der Art sind nicht die grössten Schönheiten, welche der Mensch bildet, noch grössere und bessere sind seine Gedanken und Empfindungen, Entschliessungen, Grundsätze, Neigungen und Handlungen. Das grösste Kunstwerk des Menschen ist er selbst: die vollständige Ausbildung dessen, was der Geist aller Schönheiten in den seinigen hineingelegt hat. Er unterscheidet dabei so wenig das Eine vom Andern, dass ihm zugleich Tugend und sittliche Wahrheit die natürlichste Schönheit, und die Schönheit selbst Wahrheit ist. Gutes und Wahres bedeuten ihm dasselbe, wie oben Gutes und Schönes. Weil er seinen Blick überall

*) S. 569.

auf die das Mannigfaltige zusammenhaltende Einheit gehaftet hält, gelingt es ihm nicht, die Begriffe zu sondern, welche zu dieser Einheit des Ganzen führen. Zwar indem er darauf dringt, dass sich „eine Vorempfindung des Schönen und Liebenswürdigen“ im Menschen als „natürliche Anlage,“ als ein „höherer Sinn“ finde, scheint es, als wolle er doch eine Trennung der auf das Schöne, von der auf das Gute und der auf das Wahre gerichteten Vorempfindung nicht zulassen. Wenn eine schöne und liebenswürdige menschliche Gestalt von Fleisch und Blut in aller Blüthe der Schönheit dem Beschauer zum erstenmale erschiene, würde er nicht unberührt geblieben sein und den Unterschied dieser und jeder andern Gestalt ohne Unterricht gefühlt haben*). Aber auch wenn die „blendende Gestalt, die aus einer Menge gewaltiger Schönheiten zusammengesetzt ist, fahren gelassen und jede der einzelnen Schönheiten, die zusammengenommen eine so wunderbare Wirkung thun, für sich betrachtet wird, so geschieht das nämliche. Ohne Zweifel müsse man einräumen, dass in dem, was man gewöhnlich das Unnennbare, das Unbegreifliche, das sich weiss nicht was, Schönheit nennt, wenn vom Körper die Rede ist, weiter kein Geheimniss steckt, als was sich offenbar auf Figur, Farbe, Bewegung oder Ton zurückbringen lässt*).“ Eine bedeutungsvolle Stelle! Es möchte scheinen, als liesse hier Shaftesbury selbst die hohe Bedeutung fallen, die er der Schönheit im Vorigen, als unmittelbarer Erscheinung des göttlichen Geistes eingeräumt! Aber der Beisatz „wenn vom Körper die Rede ist,“ erklärt Alles. Dies sind eben nur „todte Formen“ einer „geistlosen“ Schönheit. Er erwähnt ihrer nur, um darzuthun, dass ein „natürlicher“ Sinn schon bei Betrachtung der „allersimpelsten“ Figuren, eines Kubus, einer Kugel, Vergnügen empfinde. „Kaum öffnet sich das Auge für Figuren, das Ohr für Töne, so ist schon das Gefühl von Schönheit da, gleich bemerken und erkennen wir Ebenmaass, Annehmlichkeit und Harmonie.“ Es läge nahe, den Verfasser auf diesem Wege zur Erforschung der Schönheit festzuhalten. Es liesse sich denken, dass durch eine Erforschung der „allersimpelsten“ gefälligen Formen der Sinn allmälig zur Beurtheilung

*) S. 514.

der „blendenden“ Schönheit, der aus vielen Schönheiten zusammengesetzten, gesteigert würde. Aber nichts dergleichen. Der Verfasser springt sogleich wieder auf die Beurtheilung der „natürlichen Schönheit von Handlungen“ hinüber. Vergebens mochten wir sondern, was an Handlungen und was an andern Objekten gefalle und missfalle: das sittlich Lobenswerthe vom Schönen, das Niederträchtige vom blos Hässlichen. Er und sein Philokles haben „bessere Grundsätze,“ für sie sind „Schönheit und Gut“ gleichbedeutende Dinge. Sie streiten daher auch nicht über das, was schön sei, was nicht. Für sie ist, was sie als ihr „Gut“ lieben und zu besitzen wünschen, ganz dasselbe mit dem, was sie als schön und edel bewundern und preisen. Sie geben daher nicht blos zu, wie jeder thut, dass es einen Maassstab und Richtschnur des Schönen und Anständigen gebe, sie wenden ihn auch richtig an, weil sie weder Unwissenheit blendet, noch Eigennutz und Leidenschaft verdirbt. Da der natürliche Sinn für das Gute und Schöne Allen gemeinsam ist, so hat man nur nöthig ihn walten zu lassen, um es auch jederzeit zu treffen. Es ist nicht sowohl zu wundern, warum wir trotz des beständigen Streites, da der Eine behauptet, der Andere leugnet, dass dies oder jenes schicklich oder anständig sei, doch einhellig denken, als vielmehr, da wir Alle dieselbe natürliche Anlage zur Beurtheilung besitzen, doch verschieden urtheilen.

Dieses Eingeständniss ist charakteristisch. Die ganze Philosophie Shaftesbury's ist beherrscht von dem Streben nach, und Voraussetzen der Einheit im Mannigfaltigen. Die Körperwelt in der Einheit des ihr von Gott eingeprägten Zweckes, die Geisterwelt in der Einheit des ihr selbst gegenwärtigen göttlichen Geistes spiegeln sich wieder in der Einheit des jedem menschlichen Subjekte eigenen niederen oder höheren „Instinkts.“ Wie durch jenen mit den Körpern, so stimmt durch diesen jeder Geist mit allen übrigen zusammen. Aus dieser natürlichen Einstimmigkeit geht alle Einstimmigkeit der Erkentniss und der Beurtheilung hervor; weil dieselbe höhere Natur in Allen gegenwärtig ist, so ist auch für Alle dasselbe Wahre, Gute und Schöne gegenwärtig.

Einer solchen Philosophie muss es vor Allem schwer fallen, das Vorhandensein des Irrthums, des Bösen und der Nichtüber-

einstimmung der Geschmäcke zur erklären*). Da ihm Wahrheits- moralischer und Schönheitssinn „natürliche" Anlagen sind, so können ihm jene nicht anders, denn als Abweichung von der Natur begreiflich werden, weshalb er auch „natürliche" und „unnatürliche" Neigungen unterscheidet, die bedenkliche Frage nach dem Ursprunge dieser letztern aber vorsichtig umgeht. In die metaphysischen Tiefen, die diese Frage eröffnet, sehen wir ihn niemals hinabsteigen.

Zwei Behauptungen Shaftesbury's sind für die Aesthetik von Wichtigkeit. Erstens die Unterscheidung der niederen als blossen Formschönheit, welcher die höhere, als die Schönheit des Geistes entgegensteht. Sehen wir recht zu, so ist es im Grunde auch ein formeller Begriff, aus dem die Schönheit des Geistes entspringt, denn dieser soll eben nichts Anderes als die Einheit in der Mannigfaltigkeit zur Anschauung bringen. Er ist die zusammenhaltende Kraft, wie er selbst wieder als Geisterwelt von dem höchsten Geiste Gottes zusammengehalten wird. Die Tugend selbst besteht nach ihm in der Harmonie. So stellen denn auch die drei Grade der Schönheit im Grunde nur ebensoviele Stufen der Einheit im Mannigfaltigen dar, von denen die erste der Körper-, die zweite der Geister-, die dritte der Geisterwelt in Gott angehört. Dass er bei seiner Begeisterung für die Einheit das Objekt mit der Eigenschaft, die einheitliche Welt und den einenden Geist mit der Einheit selbst verwechselt, kann bei einem mit den Problemen mehr „spielenden" als sich anstrengenden Denker kaum Wunder nehmen. Der zweite Punkt ist die Behauptung eines unmittelbar Allen gemeinschaftlichen höheren Sinnes für das Schöne und Hässliche überhaupt, es erscheine an was immer für Objekten, im Wollen und Handeln ebenso wie in der Natur und in der Kunst, der vom Wunsche nach Besitz, wie vom Streben nach Ehre und Herrschaft und sinnlichem Genuss gleich weit entfernt, mit dem blossen Anschauen und Betrachten sich begnügt und dessen Genuss darin besteht das Mannigfaltige zu vereinen, das Todte zu beleben und das Geistlose zu vergei-

*) Mit Recht nennt daher Ritter S. 573 die Möglichkeit des Bösen und Unnatürlichen den „dunkelsten Punkt" in Shaftesbury's Philosophie.

stern. Dieser kann wohl verdunkelt, aber er kann nicht vertilgt werden, er bildet in seiner Reinheit das gemeinsame Maass und die gemeinschaftliche Richtschnur aller menschlichen Beurtheilung und ist in Bezug auf das Schöne in der Natur und Kunst der Kultur ebenso zugänglich, wie in Bezug auf das Schöne am Wollen und in der Wahrheit. Soll aus der Verschiedenheit des Geschmacks bei Völkern, Zeiten und Einzelnen auf das Gegentheil geschlossen werden, so weist Shaftesbury darauf hin, dass gerade in der Thatsache des Streites über das Schickliche und Anständige das Zugeständniss verborgen liege, es gebe ein Solches in den Handlungen. Man streite zwar, welches das schönste Gebäude, die reizendste Leibesgestalt oder Gesichtsbildung sei, aber man gestehe ohne Streit, dass es eine Schönheit jeder Art gebe*).

Durch beide Behauptungen hat Shaftesbury auf die nachfolgende Aesthetik, besonders in Deutschland auf Herder mächtig eingewirkt. Sein stetes Hindrängen auf die Einheit der Erscheinungen, seine Zurücksetzung der „todten" Form, seine „Durchgeistigung" des gottbeseelten Weltalls, seine Unzertrennlichkeit des Schönen vom Guten und Wahren, seine Annahme eines höheren allgemeinen Sinnes in der Menschheit, dessen Aussprüche obgleich verdunkelt und der Bildung bedürftig, doch eine allgemeine Richtschnur der Beurtheilung abgeben, das Alles sind Ideen, die uns in Herder's Philosophie der Geschichte der Menschheit wie des Schönen lebendig wieder begegnen. Auch Herder's Abneigung gegen die Schulphilosophie, gegen die strenge Untersuchung, seine Vernachlässigung des Details, sein kühner Gedankenschwung, sein rhetorischer Prunk und seine poëtische Exstase anstatt der nüchternen Darstellung stammt von Shaftesbury, der wie ein vornehmer Lord auf den logischen Pöbel verächtlich herabschaut. Er ist wie Shaftesbury Platoniker, soweit man es ohne eigentliche Metaphysik sein kann, nur dass er diese fühlbare und von dem Deutschen mehr als vom Engländer gefühlte Lücke durch eine Mischung spinozistischer und leibnitz'scher Ideen auszufüllen sucht, während Shaftesbury diesen unbequemen Fragen der theoretischen Philosophie, nur um's Praktische bekümmert, eben einfach aus dem Wege geht.

*) S. 516.

Neben seinen allgemeinen Betrachtungen über das Schöne hat Shaftesbury in seinen „Ideen des historischen Gemäldes oder der Tabulatur von dem Urtheil des Herkules*) nach dem Prodikus" eine Anwendung derselben auf einen bestimmten Fall geliefert, die auch desshalb interessant ist, weil sie von dem geringen Zusammenhange zeugt, in welchem seine Trennung der höheren und Verachtung der niederen Schönheit der todten Form mit seinem freien und gesunden ästhetischen Urtheil stand. Nur die leitende Grundidee der Einheit finden wir darin wieder auf das nachdrücklichste wiederholt. Er will, dass das Gemälde, das dieses Namens werth sein soll, ein Ganzes sei, von der Idee, Bedeutung, Absicht, den einzelnen Figuren, deren Handlungen und Bewegungen bis herab zur Harmonie der Linien und der Farben und der umgebenden Nebendinge. Bei einem historischen Gemälde insonders soll die Einheit des Planes mit „grösster Genauigkeit," den „Regeln der Poësie gemäss," die er am Aristoteles preist, beobachtet werden, damit in der Vorstellung irgend einer Begebenheit oder merkwürdigen That, die „Wahrscheinlichkeit oder scheinbare Wahrheit, welches die eigentliche Wahrheit der Kunst ist," auf's vortheilhafteste behauptet und befördert werde. Dazu gehört aber vor allem die „Einheit der Zeit" d. i. „dass der Maler" nur solche Handlungen und Begebenheiten dem Auge darstelle, welche entweder wirklich in einem und demselben Augenblicke zusammen existirt haben oder doch der Natur der Sache nach gar wohl zusammen subsistiren konnten" d. i. die Beobachtung der eigentlichen „Regel der Consistenz." Das Sukzessive ist kein Gegenstand der Malerei. „Ueberschreitet der Maler die gegenwärtige Zeit nur um einen Augenblick, so mag er sie ebensomehr um viele Jahre überschreiten." Will er nichtsdestoweniger Veränderungen der Leidenschaft in einem Gegenstande darstellen, so kann er dies nur durch „Spuren," welche die vorangegangene Leidenschaft zurückgelassen oder durch ähnliche Andeutungen der künftigen thun; andere Mittel aber, einen Theil des Vergangenen oder Zukünftigen im Gemälde anzubringen, versündigen sich entweder geradezu gegen das Gesetz der Wahrheit und Glaubwürdigkeit,

*) III. S. 432.

indem widersprechende und unverträgliche Dinge vorgestellt werden, oder gegen das Gesetz der Einheit und Simplizität des Planes, welche das eigentliche Wesen jedes Kunstwerks ausmacht. Ueberall muss das „Vornehmliche oder die Hauptsache sich unmittelbar zeigen und ins Auge fallen, ohne die Seele (des Beschauers) in der geringsten Ungewissheit zu lassen."

Diesem Gesetz der Einheit will Shaftesbury, wo die historische Wahrheit ihr widerstrebt, diese unbedingt geopfert wissen. So sei es zwar gewiss, dass das gemeine Volk bei den Römern sehr übereinstimmend gekleidet gewesen ist, aber „diese historische Uebereinstimmung würde in einem historischen Gemälde schlechte Wirkung thun." Hier muss die poëtische Wahrheit die Oberhand behalten. Philosophen und selbst Apostel dürfen in verschiedenen und schönen Farben der Wahrheit ganz zuwider aufgeführt werden; hier sind „Wahrscheinlichkeit und guter Schein, nicht die Wirklichkeit" die Hauptsache; nur sollte ein Maler dieses Vorrechts sich nur mit „Diskretion und Behutsamkeit" bedienen z. B. die bunten Farben der Apostel so zu dämpfen suchen, dass sie nicht wie „Prinzen" erscheinen u. s. w. In diesem wie in jedem andern Theile seiner Kunst gezieme es einem geschickten Maler „vornehmlich und vor allen Dingen auf die Harmonie und Uebereinstimmung der Dinge Rücksicht zu nehmen." Alle überflüssigen Zierathen müssen entfernt oder der Hauptidee unterworfen, jedes wahre Gemälde so angeordnet werden, dass es beim ersten Blick zeige, welche Natur es nachahmen, welches Leben, ob von der höheren oder geringeren Art es vornehmlich darstellen wolle. Soll es das „physische" sein, so muss die historische und moralische dieser und der perspektivischen, soll es das intellektuelle menschliche Leben sein, so muss die physische der historischen und moralischen, der Schönheit der ersten und höchsten Klasse aufgeopfert werden. Denn „nichts kann hässlicher sein, als ein Gewirre mehrerer Schönheiten, und das Gewirre wird unvermeidlich, wenn die Unterordnung nicht vollkommen ist."

So gelangt er am Schluss zu der allgemeinen Bemerkung, dass „bei einem wahren Geschichtsmaler dieselben Kenntnisse, dasselbe Studium und dieselben Absichten erfordert werden, wie bei einem wahren Dichter." Nie könne der letztere ein umständlicher

Erzähler oder Geschichtsschreiber werden. Nur eine einzelne Handlung, nicht die Handlungen eines einzelnen Menschen oder Volkes dürfe er beschreiben. Der Maler aber sei noch mehr eingeschränkt, denn gewiss wäre es „weit lächerlicher zwei oder drei unterschiedene Handlungen oder Theile einer Geschichte in Einem Gemälde, als zehnmal soviel in Einem und demselben Gedichte zusammenzufassen.“ Er hat eine hohe und erhabene Ansicht von der Kunst, in deren Werken „Gesinnungen, Gedanken und Sitten den ersten Rang einnehmen,“ von deren wahren Zweck, ob sie gleich Hülfe von den Farben borgt und sie als Mittel gebraucht, ihre Zwecke auszuführen, doch nichts weiter entfernt ist, als ein „Gepränge mit Farben zu treiben oder durch ihre Vermischung ein abgesondertes und schmeichelhaftes Vergnügen der Sinne zu erregen*).“

Mit dieser stoischen Abkehr vom Sinnenreize, mit diesem Sinn für Natur und Simplizität, mit seiner Verehrung der Alten und des Aristoteles als des ersten Kritikers, dessen künstlerische Einheiten er in den zeichnenden, wie in den redenden Künsten beobachtet wissen will, contrastirt es nach Ritter's Bemerkung freilich seltsam, wenn er zugleich Boileau verehrt und im französischen Geschmacke die Wiedererweckung der antiken Einfachheit zu erblicken wähnt. Diesem Prediger der Natürlichkeit ist Shakespeare ein „verwildertes Genie.“ Seine Natur ist „die Natur der Schäferspiele, welche seinen verzärtelten Geschmack gefangen hält**).“ Sie ist ihm ein Paradies, für dessen Verlust er sich in den geschnörkelten Modegärten seiner Zeit zu entschädigen sucht. Das Natürliche und Einfache, das er in der Kunst ersehnt, aber nicht versteht, in die Aesthetik einzuführen, war erst seinem grösseren Geistesverwandten, dem deutschen Herder, vorbehalten.

---

*) Ritter III. S. 485.
**) S. 539.

II. Hutcheson.
1694—1747.

Unter Shaftesbury's Nachfolgern, bei denen die Metaphysik immer mehr und mehr aus der philosophischen Betrachtungsweise der Engländer verschwand, widmete nur Francis Hutcheson, der Stifter der schottischen Moralphilosophenschule, dem Begriffe der Schönheit eine tiefere Untersuchung. Seine Hauptgedanken sind von Shaftesbury entlehnt, zu dem er sich nach Ritter's Ausdruck etwa verhält, wie Christian Wolff zu Leibnitz *). Er breitet dessen geistreiche Skizzen zu einem umfassenden System aus, aber er weicht den metaphysischen Grundlagen, welche Shaftesbury wenigstens oberflächlich berührt und durch seinen Anschluss an den Platonismus ahnen lässt, noch vorsichtiger aus, als dieser. Seine ganze Philosophie ruht auf „Beobachtung des Menschen" ohne tiefere Forschung; nur aufs Praktische gerichtet findet er wie Shaftesbury die Richtschnur und höchste Norm der Praxis in der Natur des Menschen selbst. Seine Instinkte, seine Anlagen sind zugleich das zu Besiegende und das Siegen-sollende im Menschen, der so gleichsam eine Doppel-, höhere und niedere, Natur in sich umfasst, deren erstere zum Herrschen, deren letztere zum Beherrschtwerden da ist.

In Hutcheson's frühestem Hauptwerke: Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue etc. with an attempt to interduce a mathematical calculation in subjects of morality. London 1720 **) beruft er sich wie Shaftesbury auf einen unmittelbaren Sinn, der über das Gefallen und Missfallen entscheidet. Indem er einfache und zusammengesetzte Ideen einander entgegensetzt, weist er das „Schöne, Regelmässige und Uebereinstimmende" den letztern zu. Das Vergnügen über ein artiges Gesicht, eine schöne Composition ist unendlich grösser, als das über den Anblick einer einzigen Farbe oder eines einzigen Tones. Das Vermögen

*) XII. S. 291.

**) Deutsch von J. H. Merk. Frankfurt 1762.

Uebereinstimmung und Schönheit als angenehme Idee zu empfinden, ist ein inneres Gefühl, da Jemand äusserlich sehen und hören kann, ohne diese Gefühle zu haben. Thiere haben sie nie, währeud der Mensch es auch für die Schönheit bei Lehrsätzen, universellen Wahrheiten, und weit sich erstreckenden Grundsätzen einer Handlung besitzt.

Wir sehen schon, wie Hutcheson dies „innere Gefühl" ebenso wie sein Vorgänger so weit fasst, dass Wahres, Gutes und Schönes durch dasselbe empfunden wird. Es ist ein „höheres" Gefühl, denn die blosse Idee von der Gestalt lässt sich von dem Vergnügen trennen, so dass wir Vergnügen z. B. da empfinden können, wo kein Ebenmaass herrscht und da nicht, wo wir dasselbe wahrnehmen. Es ist ein „Gefühl", weil es mit den andern Sinnen darin übereinkommt, dass das Vergnügen nicht aus einer Erkenntniss von Grundsätzen, Ursachen, Verhältnissen oder von der Nützlichkeit des Gegenstandes entspringt. „Wir sind vielleicht beim ersten Anblick der Schönheit gerührt; aber die genaueste Erkenntniss vermehrt dies Vergnügen der Schönheit nicht, ob sie gleich ein deutliches, vernünftiges Vergnügen aus dem Vorhersehen eines Vortheils hinzuthun, oder die besondere Art von Vergnügen verschaffen kann, das den Wachsthum der Erkenntniss begleitet*)."

Das Gefühl des Schönen ist ferner ein „nothwendig und unmittelbar angenehmes," denn „weder durch die grösste angebotene Belohnung, noch durch das grösste angedrohte Uebel können wir dahin gebracht werden, einen hässlichen Gegenstand zu billigen oder einen schönen zu missbilligen." Das „Verlangen" nach Schönheit kann unterdrückt werden, aber niemals das „Gefühl" derselben. Es ist selbst vom „Moralischen" unabhängig, denn „wenn wir auch durch die längste Erfahrung vollkommen von den besten moralischen Fähigkeiten einer Person überzeugt wären, deren Gesichtsbildung wir für hässlich halten, so würde uns dies doch nicht verhindern, dass uns ihre Gestalt nicht sollte unmittelbarer Weise missfallen oder dass uns andere Gestalten nicht sollten besser gefallen." Gewohnheit, Erziehung und Beispiel haben Einfluss auf das Gefühl der Schönheit, aber sie „werden niemals

*) S. 14.

solche Empfindungen in uns hervorbringen, die von denjenigen verschieden wären, die uns die Sinne vorhin verschafften oder uns Gegenstände unter einem andern Begriff, als dass sie den Sinnen angenehm seien, empfehlen*)."

Alle Schönheit ist endlich absolut oder relativ, ohne Vergleichung mit einem äusseren Ding, deren Nachahmung oder dessen Gemälde der schöne Gegenstand sei oder mit einer solchen. Diese sind Aehnlichkeiten oder Nachahmungen, jene nicht. In keinem Fall aber eine „Beschaffenheit, die in dem Gegenstand vorausgesetzt wird und die von sich selbst schön sein würde, ohne Beziehung auf den Geist, der sie empfindet." Unempfundene Schönheit ist keine Schönheit. „Denn Schönheit bedeutet eigentlich die Vorstellung eines Geistes." Zwar sind Schönheit und Uebereinstimmung nicht in dem Sinne blosse „Modifikationen" der empfindenden Seele, wie es die Empfindungen kalt, heiss, bitter sind, mit welchen die Gegenstände gar keine Aehnlichkeit haben, vielmehr haben sie eine „Beziehung auf Figur und Zeit" und können eine „nähere" Aehnlichkeit mit den Gegenständen besitzen, sind sogar deren „Gemälde," allein: „gäbe es keinen Geist, der mit einem Gefühl der Schönheit, um diese Gegenstände zu betrachten begabt wäre, so sähe ich nicht ein, wie sie könnten schön genannt werden." Der Verfasser erklärt sie zugleich für subjektiv, da ohne den anschauenden Geist keine Schönheit zu Stande kommt, aber er spricht ihr doch eine gewisse Objektivität nicht ab, da er ihr eine „Beziehung auf Figur und Zeit" gibt. Vielmehr entsteht ihm die Schönheit aus einem Zusammenwirken beider, gewisser Beschaffenheiten in den Körpern und eines bestimmten Gefühlsinnes im Menschen. Daher beziehen sich alle Bestimmungen über Schönheit und Hässlichkeit zunächst blos auf diesen, so dass „die Thiere ein anderes Empfindungsvermögen haben und die Ideen von der Schönheit durch Gegenstände ganz anderer Art bei ihnen erweckt werden können, als bei uns."

Nun auf die objektive Seite der Schönheit, die Entdeckung der „allgemeinen Grundursachen der Ideen von Schönheit bei den Menschen" zunächst in ihren einfacheren, hierauf in ihren zusam-

*) S. 17.

mengesetzteren Arten eingehend, findet er wie Shaftesbury die „Einförmigkeit mit Mannigfaltigkeit" als die gemeine Grundursache. Bei gleicher Einförmigkeit verhält sich die Schönheit der Körper wie ihre Mannigfaltigkeit und bei gleicher Mannigfaltigkeit, wie ihre Einförmigkeit. So ist ein Viereck schöner, als ein Dreieck, das Achteck schöner, als der Würfel und die Ellipse das Sphäroid schöner als der Zirkel und die Kugel. Dasselbe findet sich bei der Schönheit der Werke der Natur und zwar bei Pflanzen, Thieren, flüssigen Körpern. So sind z. B. „in allen Bäumen und zwar von der kleinsten Art die Stämme entweder Zylinder oder reguläre Prismen. Die Aeste sind ihren Kämmen gleichförmig und entstehen in regelmässiger Entfernung, wenn keine Zufälle ihren natürlichen Wachsthum hindern. Bei einer Gattung stehen sie paarweise, bei einer andern wechselweise, bei einer dritten spindelförmig um den Stamm und bei jeder Gattung behalten die Aeste in den ersten Sprossen den nämlichen Winkel mit ihren Stämmen und sprossen wieder in kleinen Aesten hervor, nach der Art ihrer Stämme*)."

Endlich findet dieselbe Einförmigkeit in der Mannigfaltigkeit auch noch in der Schönheit der Tonwelt statt. Wenn die verschiedenen schwingenden Bewegungen eines Tones mit den schwingenden Bewegungen eines andern regelmässiger Weise zusammenstimmen, so machen sie eine angenehme Komposition. So stimme die schwingende Bewegung eines Tons zu gleicher Zeit mit zwei schwingenden Bewegungen seiner Oktave und zwei derselben mit dreien seiner Quinte überein, während „Missklang" entsteht, wenn Theile verschiedener Töne, deren jeder einzeln genommen, angenehm war, zusammengegriffen werden. Schlüssel, Takt, Melodie, Bass, Tenor, Diskant fordern Einförmigkeit; Dissonanzen verhalten sich „wie Schatten im Gemälde," indem sie durch Mannigfaltigkeit beleben und die folgende Uebereinstimmung der einhelligen Töne desto vollkommener erscheinen lassen. Bei allen diesen Beispielen von der Schönheit „entspringt die angenehme Empfindung einzig und allein aus den Gegenständen, in welchen Einförmigkeit

*) Diese Stelle erinnert an Schimper's und Alex. Braun's in neuester Zeit auf gebrachte „Phylotaxis," als ästhetisch-morphologisches Grundgesetz angewandt.

mit Mannigfaltigkeit verbunden ist, ohne dass dazu ein „Nachdenken" über oder ein Wissen von der Grundursache erforderlich ist „wie der Geschmack eines Menschen die Ideen von süss, sauer, bitter erzeugen kann, ob er gleich von den Gestalten der kleinen Körperchen oder ihrer Bewegung nichts weiss, die diese Vorstellung in ihm hervorgebracht haben."

Diesem Grundsatze getreu findet nun Hutcheson wie Shaftesbury Schönheit überall dort, wo er Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erblicken wähnt, und desto höhere Schönheit, je „bewunderungswürdiger" diese Eigenschaft in einem Objekte anzutreffen ist. So z. B. bei Lehrsätzen, da wir oft in einem einzigen wie im 47 Satze des ersten Buchs des Euklides „eine unendliche Menge von besonderen, ja öfters eine Menge von unendlichen (?) Wahrheiten in der genauesten Uebereinstimmung finden," bei Entdeckung grosser „Grundtriebe oder allgemeiner Kräfte" z. B. der schwermachenden Kraft Newton's, aus denen unzählige Wirkungen fliessen; bei solchen Sätzen, aus denen sich eine Menge leicht herzuleitender Korollarien ergebe. Dieses Wohlgefallen an der Einheit, ohne Hoffnung anderen Vortheils, ohne Ruhmbegierde, ist so gross, dass „nur durch dieses Gefühl der Schönheit viele Leute zu abgeschmackten Unternehmungen sind verleitet worden, die versucht haben, sie in andern Wissenschaften ebensowohl, wie in den mathematischen zu erhalten." Er erinnert an Des Cartes, Leibnitz, Puffendorff, deren Jeder sich bemühe, alle Erkenntnisse aus einem einzigen Satze abzuleiten; aber wie wir in die besondern Wissenschaften hineinsehen, so „sehen wir den Schaden und das Unbequeme, das diese Liebe zur Einheit mit sich führt." Ihm ist dies ein „starker Beweis, dass die Menschen die Schönheit der Einförmigkeit auch in den Wissenschaften einsehen, weil sie dadurch, dass sie es zu weit getrieben hatten, zu unnatürlichen Schlüssen sind verleitet worden*)."

Es ist überflüssig anzuführen, dass Hutcheson den Grund der Schönheit in der Kunst ebenso in „einer Art von Einförmigkeit oder Einheit der Verhältnisse unter den Theilen und jedes Theils zum Ganzen" sucht. Auch hier ist er nur der Vollender

*) S. 39.

der Gedanken Shaftesbury's. So viele Verschiedenheiten der Verhältnisse und verschiedene Arten von Einförmigkeit möglich sind, so viele Verschiedenheiten auch in den mancherlei Gestalten, obgleich sie alle Einförmigkeit haben bis zum geringsten Stücke des Hausraths herab. Auf der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" ruht die ganze ursprüngliche oder absolute Schönheit*).

Aber auch die relative hat einen ähnlichen Ursprung. An sich ist jede Schönheit relativ, denn jede bezieht sich auf das Empfindungsvermögen eines Geistes, der sie erkennt, allein „was wir eigentlich relativ nennen, ist dasjenige, was in einem Gegenstande angetroffen wird, den wir gemeiniglich als eine Nachbildung eines Urbildes ansehen." Und diese gründet sich „auf eine Gleichförmigkeit oder eine Art von Einheit zwischen dem Urbilde und der Copie, jenes mag nun ein Gegenstand in der Natur sein oder eine festgesetzte Idee." Zu dieser ist „nicht erforderlich, dass das Urbild selbst schön sei." Zwar bringt die Nachbildung absoluter Schönheit ein im Ganzen weit reizenderes Werk zu Stande, aber eine genaue Nachahmung, obgleich das Urbild ganz und gar nichts von Schönheit an sich hat, wird noch immer schön bleiben. Die hässlichsten Züge des Alters in einem Gemälde, die rauhesten Felsen und Berge in einer Landschaft, wohl vorgestellt, können Schönheit haben, obgleich weniger, als wenn auch das Urbild ursprünglich schön gewesen wäre.

Auf der relativen Schönheit beruht die eigenthümliche der Beschreibungen in der Poësie. Die „sittlichen Fabeln" des Aristoteles sind nicht tugendhafte Sitten, sondern die „richtige Vorstellung solcher Sitten und Charaktere, wie sie wirklich in der Natur anzutreffen sind. Nichts weiter fordern sie, als dass die Handlungen und Gesinnungen den Charakteren der Personen angemessen sind, denen sie in der epischen und dramatischen Poësie zugeschrieben werden." In der Natur der Leidenschaften liegen wichtige Gründe, warum der Poët seine Charaktere niemals vollkommen tugendhaft bilden soll. Zwar könnten tugendhafte Charaktere abstrakt betrachtet, in der That mehr Vergnügungen geben und mehr Schönheit an sich haben, als die unvollkommenen, die im

*) S. 42.

gemeinen Leben aus einer Mischung von Gutem und Bösem zusammengesetzt sind. Allein moralisch vollkommene Helden kommen uns niemals vor die Augen, und von ihrer Uebereinstimmung mit der Kopie können wir gar nicht genau urtheilen. Von unvollkommenen Menschen dagegen mit all' ihren Leidenschaften haben wir weit lebhaftere Begriffe und schon das Bewusstsein unseres eigenen nicht minder unvollkommenen Zustandes macht, dass wir stärker durch sie gerührt werden. In andern Personen sehen wir hier die Widersprüche unserer Neigungen und den Streit zwischen der Eigenliebe, der Ehre und der Tugend, den wir so oft in eigenem Busen fühlen. „Dies ist die vorzüglichste Schönheit, wegen der Homer ebenso wohl mit Recht als wegen der Mannigfaltigkeit seiner Charaktere bewundert wird." Es ist derselbe Gegensatz zwischen „Natürlichkeit" und „Geschraubtheit" den wir vorher bei Shaftesbury, aber noch gepaart mit einer falschen Vorliebe für die auf Stelzen gehende Tugend der französischen Classiker angetroffen haben. Die relative Schönheit der Nachahmung geht Hutcheson über die absolute des moralisch-vollendeten Charakters. Natürlich zu sein, gilt ihm höher als vollkommen. Wahrscheinlichkeit ist unumgänglich nöthig, um die Aehnlichkeit zu zeigen, durch welche bei der unaufhörlichen Reizung unseres Gemüths zu vergleichen und Beziehungen aufzufinden, Metapher, Gleichnisse oder Allegorien schön werden, die Sache, die damit verglichen wird, mag Schönheit haben oder nicht. Uebereinstimmung zwischen der vermutheten Absicht des Künstlers und seinem Werk, auch wenn dieses von der höchsten Vollkommenheit ursprünglicher Schönheit abweicht, vergnügt oft mehr, als eine vollkommene, absolute Schönheit. Aus diesem Grunde gefällt oft das Unregelmässige, weil es der Absicht entspricht, besser als sein an absoluter Schönheit reicheres Gegentheil. Und doch ist dies „kein Einwurf gegen unser Gefühl der Schönheit, das sich wie oben gezeigt, auf mit Mannigfaltigkeit verbundene Einförmigkeit gründet, sondern einzig und allein ein Beweis, dass unser Gefühl von ursprünglicher Schönheit durch eine andere Art derselben kann überwogen und verändert werden."

Es ist wohl zu beachten, das Hutcheson diese Art relativer Schönheit von der Natur der Absicht selbst zunächst unab-

hängig sein lässt. Die Wahrnehmung der Uebereinstimmung eines Werkes mit der Absicht seines Urhebers macht dasselbe gefallen, diese Absicht selbst (die festgesetzte Idee) sei vollkommen oder nicht. Es genügt dazu völlig, dass die Form des Werkes eine Absicht errathen lasse, diese Absicht sei welche sie wolle, ja sei vielleicht gar nicht vorhanden gewesen. Es ist die blosse Form der Absichtlichkeit, die ein Werk, an dem wir sie wahrnehmen, schön erscheinen lässt, von der Absicht selbst und ihrem spezifischen Werth oder Unwerth ganz abgesehen. Es sind dieselben Gedanken, die später bei Kant einen entschiedenen Umschwung in der Aesthetik veranlasst haben, indem sie die Trennung der rein ästhetischen von der moralischen Beurtheilung, der Form der Absichtlichkeit von der wirklichen Absicht herbeiführten. Aber wie furchtsam geht der Engländer der kaum angedeuteten Folgerung seiner Ideen aus dem Wege! Statt die angeregte Sonderung des rein ästhetischen Wohlgefallens an der Form der Absichtlichkeit, gleichviel ob eine solche wirklich vorhanden sei, und einen spezifischen Werth an sich besitze oder nicht, von dem durch Billigung des letztern entstehenden moralischen Wohlgefallen festzuhalten und durchzuführen, gibt ihm jene Betrachtung nur Gelegenheit zur Betrachtung der wirklichen Durchführung der besten Absicht im Weltall überzugehen und nicht blos die (von der Beschaffenheit der Zwecke selbst unabhängige) Schönheit, sondern die moralische Vortrefflichkeit des Weltalls zu beweisen. Gerade der Punkt, wo die ästhetische und teleologische Urtheilskraft in ihren Gebieten sich durch Kant später schieden, ist es, wo sie von Hutcheson abermals vermengt werden. Wie seinem Vorbild Shaftesbury ist ihm die Schönheit nur die Vorstufe, die er zurückzulegen eilt, um in das Heiligthum des zweckmässig eingerichteten Weltgebäudes einzutreten. Wie diesem hat sie ihm nur solange und insofern Werth, als sie das äusserliche Abbild der innerlichen Weisheit, die sinnliche Verkündigerin des übersinnlichen Schöpfergeistes ist. Darum bedient er sich ihrer vor Allem, um seinen wie Shaftesbury's grössten Gegenstand der Abneigung, die „mechanische Weltweisheit“ zu bekämpfen. Die Regelmässigkeit, deren Ausdruck sie ist, muss seinem Scharfsinn als Beweis dienen, wie unendlich unwahrscheinlich es sei, dass

ein System, das sich statt in irreguläre, in reguläre Gestalten auflöse von einer „ohngefähren" Kraft getrieben werde.

Aber dieser Beweis allein genügt ihm noch nicht. Er bemüht sich vor allem nur die Absicht eines wirkenden Wesens im Gegensatze des Ungefährs oder einer blinden Ursache unabhängig von einer willkürlichen Bestimmung unsers innern Gefühles der Schönheit darzuthun, während die Schönheit meist als ein Beweis von mehr als einer Absicht, nemlich von Weisheit und Klugheit in der Ursache angesehen wird. Denn da Weisheit die Fertigkeit bedeutet, die besten Endzwecke durch die besten Mittel zu erhalten und wir, ehe wir aus einer Wirkung bewiesen, dass die Ursache weise sei, wissen müssen, was für diese Ursache oder dieses wirkende Wesen das Beste: so wäre es vorschnell bei einem Wesen, das kein Gefühl des Schönen besitzt, aus der Schönheit der Wirkungen auf Weisheit schliessen zu wollen, da doch nur den Menschen, die jenes Gefühl des Schönen haben,. das ihm fehlt, die Schönheit der Wirkungen als gut erscheint Daher wird die uns erscheinende Schönheit in der Natur für sich nicht die Weisheit in der Ursache beweisen, wenn diese Ursache oder dieser Werkmeister der Natur nicht als wohlwollend vorausgesetzt wird. In diesem Falle ist die Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts ein Gut, das die höchste Ursache verlangen kann und dann ist diejenige Gestalt, die uns vergnügt, auch ein Beweis von seiner Weisheit. Und dieser Beweis nimmt an Stärke zu, nach dem Grade der in der Natur hervorgebrachten und den Augen vernünftiger Wesen vorgelegten Schönheit. Denn „da wir eine wohlwollende Gottheit voraussetzen, so ist alle hervorgebrachte anscheinende Schönheit ein Beweis von der Ausführung einer wohlwollenden Absicht, diesen vernünftigen Wesen das Vergnügen der Schönheit zu verschaffen*)."

Von der objektiven Seite wendet sich Hutcheson zur subjektiven. Da alle Schönheit eine Beziehung auf eine empfindende Kraft habe und wir nichts wüssten von der Mannigfaltigkeit des Gefühls unter den Thieren, so gebe es keine Gestalt in der Natur, der man Schönheit gänzlich absprechen könne, denn „es kann noch eine empfindende Kraft geben, der sie gefällt." Beim Men-

*) S. 71.

schen dagegen lässt sich die Allgemeinheit des Gefühls der Schönheit oder die übereinstimmende Liebe Aller zur „Einförmigkeit“ darthun, wenn zuerst einige Vorurtheile hinweggeschafft seien, die bewegen könnten, das Gegentheil zu meinen. So seien zwar viele Arten von Gefühl, Geruch und viele einzelne Töne unseren äusserlichen Sinnen unangenehm, aber das Gefühl der Schönheit „scheint die Absicht zu haben, uns ein eigentliches Vergnügen, aber kein eigentliches Missvergnügen zu machen, ausser dasjenige, das aus einem Betruge oder einer fehlgeschlagenen Hoffnung entsteht.“ Wo wir keine Schönheit erwartet haben, beleidigt uns ihre Abwesenheit nicht, so dass das Unangenehme der Hässlichkeit eigentlich blos auf einer getäuschten Erwartung beruht. Wäre dies nicht, so müsste uns z. B. eine hässliche Person fortfahren unangenehm zu sein, während die Erfahrung zeigt, dass wenn wir an ihr sanfte Gemüthsart, Leutseligkeit und Munterkeit kennen lernen, ihre Gestalt aufhört uns zu missfallen (worin freilich ein Irrthum zu liegen scheint, da sich dies Aufhören des Missfallens sodann nicht auf die Gestalt, sondern die übrigen Eigenschaften der Person bezieht, während das Urtheil über die Gestalt immer dasselbe bleibt). Vielmehr gründe sich ein grosser Theil des angenehmen und unangenehmen Eindrucks gewisser Objekte auf gewisse damit „vergesellschaftete Ideen, so dass z. B. Furcht für uns oder Mitleid für Andere nicht aus dem Besonderen des Gegenstandes selbst, sondern daraus entspringe, dass die Vernunft oder eine andere damit verbundene Vorstellung uns eine Gefahr befürchten lassen. Daher kommt es, dass viele Gegenstände, die uns erst Furcht einflössen, bei besserer Einsicht uns angenehm werden oder umgekehrt, dass z. B. „Schweine, Schlangen und andere Insekten, die wirklich schön sind,“ mit Abscheu angesehen werden u. s. w.

Der Beweis aber für die allgemeine Uebereinstimmung der Menschen in ihrem Gefühl der Schönheit kann nur durch die Erfahrung und zwar dadurch geführt werden „wenn alle Menschen in den einfacheren Fällen mehr durch die Einförmigkeit, als durch das Gegentheil vergnügt werden, wenn auch kein Vortheil dabei für sie bemerkt wird, und ebenso, wenn alle Menschen nachdem sich ihre Fähigkeit erweitert, zusammengesetztere Ideen

zu begreifen und zu vergleichen, ein grösseres Ergötzen an der Einförmigkeit haben, und durch ihre zusammengesetzten Arten sowohl die ursprüngliche als relative vergnügt werden."

Hutcheson sucht nun „empirisch" darzuthun, dass „niemals eine Person bei den einfachen Fällen gänzlich leer von diesem Gefühle war." In den einfachsten Fällen der Harmonie seien wenig Versuche gemacht worden, weil man sich, sobald das Ohr einer Person weitläufige Compositionen zu empfinden unfähig sei, nicht weiter Mühe darum gebe. Allein ob man wohl glaube, dass je Jemand sich an der ungleichen Höhe der Fenster in einer Reihe und an der ungleichförmigen Gestalt derselben vergnügt, die Wände eines Zimmers anders als mit Widerstreben nicht parallel oder in der Höhe ungleich gemacht habe? ob man nicht eine wohlgeschriebene Geschichte einer Sammlung von Zeitungen vorziehe, obgleich beide dieselben Begebenheiten enthielten? ob es endlich nicht wirkliche Schönheit gebe, die gleichwohl nicht die grösste sein muss, und es nicht eine Menge von verschiedenen Gestalten geben könne, die alle dieselbe Einheit haben und doch von einander verschieden seien? Können also nicht Personen verschiedene Einbildungen von der Schönheit haben und doch die Einförmigkeit die allgemeine Grundursache sein, warum wir nicht eine jede Gestalt als schön lieben?

Bei diesem Beweis für die Einheit muss sich wie bei Shaftesbury die Frage nach der Möglichkeit der unleugbaren Verschiedenheit unserer Schönheitsurtheile aufdringen. Er beruft sich zu dem Zweck auf den Einfluss der vergesellschafteten Ideen. „Das schwache Licht in den gothischen Gebäuden hat auf diese Weise eine eigenthümliche Idee mit sich vergesellschaftet, nach des Dichters Wort: a dim religions light!" Umstände des Ortes, der Personen, der Stimme, des Gesangs, die einmal beisammen gewesen sind, sind so eng verknüpft, dass ein einziger von ihnen an alle übrigen uns erinnert, allein „dieses Belieben oder Missfallen ist vom Begriffe der Schönheit weit entfernt." Dahin gehört in der Musik jene andere Schönheit, die von der Harmonie verschieden ist, wenn uns unser Ohr im Takt oder in der Veränderung der Töne einer Melodie eine Aehnlichkeit mit dem Schall der menschlichen Stimme bei einem gewissen Affekt bemerken

lässt, und wir dadurch in die Stimmung dieses Affektes versetzt werden. Eine gewisse Melodie, die wir mit den Worten einer Leidenschaft zusammengehört haben, ruft diese letztere zurück, wenn sie wieder in's Gedächtniss kommt. Und so lässt sich die Verschiedenheit unserer Einbildung bei denselben Formen und denselben Tönen erklären, ohne dass wir nöthig hätten, weder an der einheitlichen Grundursache unserer Idee von der Schönheit noch an der Allgemeinheit unseres innern Gefühls für die Einförmigkeit als Wesen derselben zu zweifeln.

III. Thomas Reid.
(1710—1796).

Auch Thomas Reid, der Stifter der schottischen Schule hat Betrachtungen über das Schöne angestellt. Von Shaftesbury angeregt setzte er wie dieser dem Skepticismus und Sensualismus der Lokeschen Schule die Aussprüche einer innern Vernunftstimme entgegen, deren Ausdruck er im Urtheil des gesunden Menschenverstandes fand. Unser Urtheil über das Gute ist unwandelbar, unabhängig vom Bau unserer Natur und in Gottes unwandelbarem Wesen gegründet, aber nichts destoweniger Wirkung lediglich eines innern Instinkts d. i. eines „natürlichen Antriebs zu gewissen Handlungen, ohne Ziel in Sicht, ohne Ueberlegung, ja oft ohne Bewusstsein dessen, was wir thun*).“ Der Widerspruch, der darin lag, das Urtheil über das Gute zugleich dem Naturtriebe zu entziehen und einem Naturinstinkt zuzuweisen, blieb unbemerkt. Es ist genug, dass er will, dass die vernünftige Natur eben durch das Urtheilen sich von der thierischen unterscheide**). Auf dieser vernünftigen Natur, dem common sense beruht nun auch die Uebereinstimmung und Gültigkeit unseres

*) Bei Ritter am a. O. XII. S. 578. On the act. pow. III. 2. p. 103. By instinct I mean a natural impulse to certain actions, without having any end in view, without deliberation, and very often without any conception of what we do.

**) Ebendas. V. 7. p. 470. Judging seems to distinguish the rational nature from the merely animal.

Urtheils über das Schöne. Es ist eine Absurdität, zu behaupten, das Schöne bestehe in nichts als in dem sinnlichen Eindruck, den wir von ihm empfangen. Die angenehme Erregung, welche das Schöne hervorbringt, ist stets begleitet von einem Urtheil, welches das Dasein einer Eigenschaft, irgend einer Vollkommenheit in schönen Objekten bekräftigt. Beides, Erregung und Urtheil sind ohne Zweifel im Geist; aber das Urtheil wie jedes andere kann falsch sein oder wahr. Ist es wahr, dann besitzt das schöne Objekt in der That irgend wie Vollkommenheit. Diese Eigenschaft am Objekte aber ist es, die Schönheit heisst und nicht die subjektive Empfindung des Beschauers. Das beweist der Gebrauch des Wortes in allen Sprachen. Das Ungereimte der entgegengesetzten Behauptung springt in die Augen, wenn das Wort angewendet wird auf irgend eine Hervorbringung bildender Kunst oder der Poësie. Aus ihr würde folgen, dass es nichts Schönes gebe im Georgikon des Virgil, sondern nur irgend eine abstrakte Qualität, wie Einheit oder Mannigfaltigkeit und dass wir unter dem Ausspruch: ein Gedicht sei schön, nichts über dieses selbst aussagen wollen, sondern über eine Thatsache, die uns selbst angeht. Daher gibt es nach Reid auch Axiome in Sachen des Geschmacks, und Unbedingtes im Wesen des Schönen. Das Urtheil des gesunden Menschenverstandes ist schlechthin gültig darin wie in Sachen des Guten und des Wahren, und alle Verschiedenheit des Geschmacksurtheils stammt nur aus der Gewohnheit, aus der Einbildung und aus der Association der Ideen, welche mehr oder weniger ebenso auf das ästhetische, wie Vorurtheile und Irrthümer auf das logische Urtheil Einfluss nehmen. Auf jene sich berufen um darzuthun, dass es im Schönen nichts Unwandelbares gebe, hiesse auch wollen, es gebe keine Wahrheit, weil die Menschen dem Irrthum unterworfen sind. Es gibt daher Grundsätze, welche jeder Geschmack anerkennt. „Ich wüsste nicht, sagt er einmal, dass es irgendwo als Vollkommenheit angesehen würde, keine Nase zu haben oder einäugig zu sein oder einen schiefen Mund zu besitzen. Wie viele Jahrhunderte sind seit Homer verflossen und wer jemals in so langem Zeitraume hat das Lob der Schönheit des Thersites gesungen *)?“

*) Vergl. Pictet: Du beau dans la nature, l'art et la poësie. Paris 1856 p. 137.

Indem er nun die Eigenschaften des schönen Gegenstandes, welche der gesunde Menschenverstand anerkennt, aufzuzählen sucht, gibt er eben nicht viel Eigenthümliches, aber manches Falsche. Er bemerkt, dass das Neue, das Grosse und das Schöne der Gegenstände unsere Aufmerksamkeit und unser ästhetisches Wohlgefallen fesseln. Gerade dieses Letztere hätte er zu erklären. Statt dessen verwickelt er sich in Widersprüche, indem er das Schöne mit dem Guten, dem Wahren und dem Nützlichen, den nächstliegenden Sphären des gemeinen Menschenverstandes vermengt, von denen es offenbar verschieden ist und dadurch einen Rückschritt selbst hinter Shaftesbury und Hutcheson zurück macht. Zuletzt kommt er darauf hinaus, dass die ursprüngliche Schönheit nur dem Geiste zukomme, und die sinnlichen Objekte nur als Zeichen (signs), Ausdruck oder Wirkungen des ersteren schön seien. Die eigentliche ästhetische Frage: welche Eigenschaften des Geistes ihre sinnlichen Zeichen zur Schönheit erheben, war damit abermals übergangen.

In die Reihe dieser Aesthetiker gehört auch noch Gerard, Professor der Moral zu Aberdeen, der von Hutcheson ausging und den inneren Sinn zerlegt in sieben verschiedene Bestandtheile: in das Gefühl des Neuen, des Erhabenen, des Schönen, der Nachahmung, der Harmonie, des Lächerlichen, der Tugend. Hettner*), dem wir diese Notiz entlehnen, da uns das Werk selbst nicht zugänglich war, sagt sehr gut, dass diese Zergliederungkunst mit Burke verglichen eher ein Rückschritt, als ein Fortschritt zu nennen sei. Seine Schriften sind: Essay on taste (1756) und Essay on genius (1774).

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhundertes brachte in Young, Warton und vor allen in Hugo Blair (lectures on rhetorics and belles lettres) wohl Kritiker und praktische Kunstrichter, die dem Geschmack der Nation eine neue Richtung gaben, aber keine philosophirenden Aesthetiker. Die schottische Schule ist auch nach dieser Seite hin der Abschluss der englischen Philosophie geblieben.

*) Engl. Literaturgesch. des 18. Jahrhdts. S. 419.

C. Sporadische Ansichten.

a) In den Niederlanden.

Hemsterhuis.
(1721 — 1790).

Neben den systematischen Bestrebungen Deutschlands, Englands und Frankreichs treten andere nichtdeutsche Länder, wie die Niederlande und Italien sehr mit den ihrigen in den Hintergrund. Kaum dass noch in den ersteren eine hervorragende Erscheinung auf ästhetischem Felde aufzutreiben ist, die durch ihren Verkehr mit Jacobi und Herder und den Antheil, den Gathe an ihr genommen, für die deutsche Aesthetik von Bedeutung ist. Dies ist Hemsterhuis, welchen Herder, dem Einige freilich selbst den Beruf zum Philosophen bestreiten wollen, für Einen der grössten Denker seit Plato erklärt hat. In der Liebe zu dem Letztern erzogen, hat doch die englische Philosophie in ihren beiden Zweigen am meisten Einfluss auf ihn geübt und der allgemeine Charakter seines Philosophirens ist, zwischen Rationalismus und Sensualismus eine eklektische Vermittlung zu stiften*). Von diesem entlehnt er den Satz, dass alle Erkenntniss aus den Sinnen stamme, von jenem, besonders von Shaftesbury die Annahme eines innern Sinnes, welcher der unmittelbare Ausdruck der Natur unserer ewigen Seele ist, ihres Zugs zu ihres Gleichen, „zum Grossen, Schönen und zur Gottheit selbst**).“ Daraus entsteht ein Widerstreit von entgegengesetzten Kräften, deren gemeinschaftliches Objekt der Mensch ist. Könnte er ganz dem innern Zuge folgen, so wäre sein Wissen Einheit, sein Genuss eines andern Wesens seiner Art völlig, beide Substanzen würden so Eins sein, dass aller Begriff von Zwiefachheit schwindet***). Aber seine sensualistische Erkenntnissweise erlaubt ihn nur mittels

*) Ritter XII. S. 587.
**) Aristäus II. S. 235.
***) Ueber das Verl. I. S. 77.

Organe und Werkzeuge, und nicht anders als durch Zeitfolge und Folge der Theile zu erkennen*). Was in der physischen Welt die Centripetal- und Centrifugalkraft, das bewirkt in der geistigen der Gegensatz des auf Einheit und Allheit gerichteten Verlangens und der nur Einzelheit und Zersplitterung gewährenden Sinnlichkeit. Jenes will auf einmal Alles besitzen, diese kann das Einzelne nur nach einander gewähren. Je näher die Sinnlichkeit nun jenem Verlangen der Seele kommt, desto erwünschter muss derselben die Befriedigung sein. Ohne Medium der Organe wäre die Zeit, deren die Seele bedürfte, um eine Idee zu erhalten, dem Nichts gleich**); wäre der Gegenstand so beschaffen, dass die Seele von der ganzen Fülle seiner Wesenheit auf einmal gerührt werden könnte, so wäre die Zahl der Ideen, die sie erreichte, durchaus unendlich***). Keines von beiden ist völlig, aber doch annäherungsweise möglich. Sie kann ebenso wenig ohne Organe empfinden, als durch die ganze Fülle des Gegenstandes auf einmal gerührt werden, aber eine Art muss denkbar sein, wie sie die „möglichst grösste Zahl von Ideen in möglichst kürzester Zeit erhalten kann“ und daraus müsste ihrem Verlangen die überhaupt möglichst grösste Befriedigung entspringen.

Dies ist es, was die Seele sucht, und das Schöne ist es, worin sie es findet†). Wie aus dem gleichzeitigen einander beschränkenden Zusammenwirken der Anziehungs- und Fliehkraft die regelmässige Bewegung des Himmelskörpers, so geht aus dem Zusammenwirken des auf Einheit und Allheit gerichteten Verlangens und seiner auf Zeitfolge und Zertheilung der Ideen beschränkten Organe das Schöne hervor. Daher ist dieses dasjenige, was in dem möglichst kürzesten Zeitraum uns die möglichst grösste Anzahl von Ideen gewährt††).

So ist im Grunde das Schöne ein Nothbehelf, ein Surrogat für das Höchste, das die Natur der sinnlichen Organe der Seele zu besitzen verwehrt. Die Kürze der Zeit muss die von der

*) Ebend. S. 76.
**) S. 76.
***) S. 77.
†) Ueber die Bildhauerei I. S. 20.
††) Ebend. I. S. 20.

ewigen Natur der Seele geforderte Abwesenheit aller Zeit, die möglichste Fülle der Ideen deren gleichfalls geforderte Totalität ersetzen. Auf die letzteren d. i. auf das allerrealste Wesen, Gott, ist das Verlangen der ewigen Seele eigentlich gerichtet, relative Totalität d. i. ebenso wie sie bei ihren Organen überhaupt besitzen kann, ist es, was sie erlangt. Nothwendig unvollkommen ist ihre Erkenntniss des Höchsten im Schönen doch so vollkommen, als irgend möglich.

Mit dieser theoretischen Seite des Schönen ist aber dessen praktische, der Genuss, unzertrennlich verbunden. Alles Verlangen strebt nach Vereinigung und nur das innigste und vollkommene Einssein des Verlangten mit dem Wesen der Seele ist Genuss*). Da aber im gegenwärtigen Zustande diesem Streben nach Vereinigung die Organe im Wege und zwischen ihr und dem Gegenstande immer inne stehen, so ist es ihr unmöglich, irgend etwas unmittelbar und völlig zu geniessen, was es auch sein mag. Daher ist vollkommener Genuss nie, aber soweit die vollkommene Vereinigung, soweit auch Genuss möglich. Jener aber ist doppelter Art, materiell oder geistig. „In der Liebe weiss uns die Natur einen Augenblick zu betrügen, und in der Freundschaft scheint sich das Unmögliche gegenseitiger Vereinigung wenigstens zu vermindern**).“ Die geistige Vereinigung aber sei es mit einem Objekt, oder mit einer Person erfolgt nach dem Princip, dass die Seele immer nach der grössten Anzahl von Ideen in der kürzesten Zeit strebe***). Je mehr ein Objekt einer Person dieses leistet, um desto mehr vereinigt sie sich mit uns, desto grösser ist ihre Schönheit, desto grösser unser Genuss†).

Darauf beruht auch der „sonderbare Zusammenhang,“ welchen Hemsterhuis zwischen unseren Ideen und den Geschlechtstheilen finden will, in denen der Sitz des physischen Strebens

*) Ueber d. Verl. I. S. 77.

**) S. 80.

***) S. 90.

†) Wir können darum Ritter nicht beistimmen, wenn er Hemsterhuis' Aesthetik mit der Baumgarten's zusammenstellt. Gerade, dass diese Aesthetik reines Erkennen, Hemsterhuis' aber zugleich Geniessen ist, unterscheidet sie von dieser.

nach Vereinigung der getrennten Geschlechter sich befindet. Indem alle Schönheit auf möglichster Stillung des Verlangens nach Vereinigung beruht, hat sie eine natürliche Analogie mit der Bestimmung der Zeugungstheile, woraus zu erklären, dass „junge Schwärmer, von welcher Art ihre Regungen auch gewesen, sie mehr oder weniger in jenen Theilen werden gefühlt haben, in die schon Plato den Sitz des Begehrens setzte*)."

So ist das Schöne, indem es zugleich der Ausdruck der höchstmöglichen Befriedigung, und des grösstmöglichen Genusses, zugleich ein Denkmal der ewigen Nichtbefriedigung und des Nichtgenusses. Nur aus der Schranke der Sinnlichkeit entspringend ist es ein redender Zeuge für die sinnliche Natur unseres Erkennens, wie für die sinnliche Natur unseres Geniessens. Alles, was für uns fühlbar und empfindbar ist, strebt zur Einigung oder zur Einheit, während doch Alles aus Einzelheiten zusammengesetzt ist, die völlig isolirt sind. Daher befindet sich das ganze sichtbare oder sinnliche Universum in einem erzwungenem Zustande, in welchem es ewig nach Vereinigung strebt und doch immer in dem Zustande einer Zusammensetzung aus vielen isolirten Einzelnheiten beharrt. Die Natur des Ganzen ist ein ewiger Widerspruch**).

Das Schöne nun ist bestimmt, diesen Widerspruch nicht zu heben, aber unsichtbar zu machen. Indem keine völlige Vereinigung möglich ist, verschafft es uns doch die grösstmögliche Vereinigung und damit Alles, was wir, wie wir nun einmal sind, nur immer wünschen können. Indem es die höchste Vollkommenheit unserer Erkenntniss mittels der sinnlichen Organe darstellt, tröstet es uns über das Geschick, dass wir eben nur mittels Organen etwas wissen können. Ganz richtig sagt er daher: die Seele scheine nicht dazu gemacht, etwas zu wissen; ihre Bestimmung scheine mehr zu beschauen und zu geniessen; ihr unersättliches Verlangen sei mehr zu sehen als zu erkennen***). Die ästhetische Erkenntniss ist, solange sie im Leibe eingeschlossen bleibt, ihre vornehmste Erkenntniss.

---

*) Ueber das Verl. I. S. 88. — Ob hier die Anregung Platner's (Vorles. über Aesthetik), das Schöne geradezu für das Analoge des Geschlechtstriebs zu erklären, ihren Ursprung habe, wage ich nicht zu entscheiden.

**) Ueber d. Verl. I. S. 102.

***) Vom Mensch. I. S. 315.

Der Widerstreit der Systeme, deren Vermittlung er anstrebt, macht sich hier deutlich fühlbar. Während alle Erkenntniss nur aus den Sinnen herstammt, soll doch der Seele ein natürlicher Hang zur Einheit, zum Grossen, Guten, zur Gottheit selbst innewohnen. Vermöge dessen will sie Alles zugleich schauen, vermöge der ersten schaut sie nur Einzelnes nach einander. Der Gegensatz der Forderung und Leistung, den das Schöne ausgleichen soll, liegt nun nicht in dem zugleich und dem nacheinander allein, sondern noch mehr darin, dass die Seele vermöge ihres Hanges zur Einheit das einheitlich Geordnete zugleich sehen will, während die Sinne ihr nur Ungeordnetes nacheinander darbieten. Das Schöne jedoch, wie es Hemsterhuis darstellt, übersieht diesen Unterschied. Indem es in möglichst kurzer Zeit möglichst viele Ideen liefert, sucht es durch die Kürze der Zeit der Forderung des Zugleich, durch die möglichste Fülle der Ideen dem Verlangen nach Allheit entgegenzukommen. Auf das Verlangen nach Totalität d. i. nach einheitlicher Ordnung der Allheit nimmt es dabei wenigstens ausdrücklich keine Rücksicht. Es wäre sonach weiter nichts erforderlich, als in möglichst kurzer Zeit möglichst viele, wenn auch unzusammenhängende und ordnungslose Vorstellungen der Seele zuzuführen, um den Eindruck des Schönen hervorzubringen. Sie stellte nichts weiter vor, als ein Wassergefäss, das in kürzester Zeit möglichst vollgegossen sein will.

Dies ist sensualistisch; zugleich erhellt aber auch, wie wenig dies im Ernst seine Meinung sein kann. Darnach fiele der ganze Nachdruck der Schönheit auf die Mannigfaltigkeit und Fülle in kürzester Zeit; Ordnungsloses und Geordnetes, Verwirrung und Zusammenhang stünden auf gleicher Stufe, wenn nur recht viele Ideen möglichst schnell der Seele zugeführt werden. Allein dieses steht mit dem ganzen übrigen System unseres Denkers im grellsten Widerspruch. Nur das streng Einheitliche hat seinen Beifall; die Unvollkommenheit der Welt besteht eben darin, dass sie in Individuen gespalten ist, zwischen denen nur die Liebe eine nothdürftige Vereinigung herstellt; Gott ist eben darum das Ideal der Seele, weil er die vollkommenste Einheit ist. Dies ist rationalistisch. Der Vermittlungstendenz gemäss müsste ihm nun das

Schöne in der Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit liegen, statt dessen liegt es ihm in der Zuführung der grössten Mannigfaltigkeit in der kürzesten Zeit. Das letztere Element soll die Einheit darstellen, die aber nichts, als eine Aeusserlichkeit ist. Der Umstand, dass gewisse Ideen in kürzester Zeit auf einander folgen, bringt keinen Zusammenhang zwischen ihnen hervor, wenn sie ihn nicht schon besitzen, während es umgekehrt wahr ist, dass Ideen, die durch ein gemeinschaftliches Band untereinander verbunden sind, in der vergleichsweise kürzesten Zeit sich werden hervorrufen lassen. Die Zuführung mannigfacher Vorstellungen in der kürzesten Zeit ist demnach nicht der Grund, sie ist die Folge der Schönheit, welche selbst in der inneren Bindung mannigfacher Vorstellungen zu einem Ganzen bestehen mag.

Die Verwechslung zwischen äusserlicher und innerlicher Einheit ist der wesentliche Mangel der Hemsterhuis'schen Aesthetik. Wenn die erstere schon hinreichte, um das Schöne zu erzeugen, würde dieses vom sinnlich Reizenden, ja mitunter vom Hässlichen gar nicht zu unterscheiden sein. Die ordnungslose Vorstellungsfülle eines phantasirenden Kranken kann in derselben Zeitdauer viel mehr Ideen zuführen, als der gewandteste Redekünstler, weil dieser bei seinem Gedankengang verharrt, jene unaufhörlich andere Gedankenreihen in uns aufregt, doch wird nur dieser schön, jener vielleicht interessant aber confus gesprochen haben. Aber das ganze System unseres Philosophen beweist, dass er die innere Einheit im Sinne hatte und nur dem Sensualismus zu Gefallen von der äusseren redete. Die Einheit, nach welcher die Seele ringt, ist nicht blos das Streben nach Erfüllung, gleichviel mit welchen Ideen, sondern das sehr bestimmte Streben nach einer sehr bestimmten Einheit, welche eben die Vollkommenheit, welches aber nicht als Wissen sondern erst auf der Stufe des Gefühls wirksam ist. Nicht was überhaupt die Seele erfüllt, sondern was dieser bestimmt begrenzten Tendenz der Seele gemäss ist, erzeugt in derselben Genuss, der sonach nicht Erfüllung eines Begehrens überhaupt, sondern eines sehr bestimmten Begehrens ist. Dieses ist nicht einmal mehr auf blos formelle Einheit in der Mannigfaltigkeit gerichtet, sondern auf einen genau begränzten

stofflichen Inhalt, dessen realer Ausdruck das vollkommenste Wesen selbst ist. Diesen Inhalt besitzt die Seele schon selbst in der Form eines innern Sinnes, worin eben ihr Hang zum Grossen, zum Schönen, zur Gottheit besteht. Der Sensualismus kann höchstens dazu dienen, diesen inneren Gehalt zu wecken, aber nicht ihn zu geben. Das Schöne ist nichts als die sinnliche Form, in welcher die Seele das Uebersinnliche gewahrt und geniesst, indem sie sich Eins mit ihm fühlt.

Die Platonische Einheit des Schönen, Wahren und Guten kommt hier trotz alles englischen Empirismus und Censualismus wieder deutlich zum Vorschein. Die Totalität, welche die Einheit des vollkommensten Wesens selbst ist, und im Wissen nicht erreicht zu werden vermag, ist für die einzelne Seele in der Form des Gefühls als das Schöne gegeben. Nur soviel bewirkt die Autorität der sensualistischen Psychologie, dass keine unmittelbare obgleich verworrene intellektuale Anschauung des Uebersinnlichen zugelassen, sondern die sinnliche als die einzig mögliche soweit vervollkommnet werden soll, dass sie der Forderung einer unmittelbaren so nah, als möglich kommt. Dies geschieht dadurch, dass sie vom Uebersinnlichen möglichst viel und in möglichst kurzer Zeit auffasst; dass sie es ganz und auf einmal anschaue, wagt der Schüler Locke's und Geistesverwandte Condillac's nicht zu behaupten.

Es ist dies beinahe die einzige Veränderung, welche F. H. Jacobi, auf dessen ästhetische wie philosophische Ansichten überhaupt Hemsterhuis entschiedenen Einfluss geübt hat, an seiner Erklärung des Schönen anbrachte. Es konnte ihm nicht genügen, das Uebersinnliche mit den Sinnen und zwar nur successiv, wenn gleich in kürzester Zeit und nicht total, obgleich in möglichster Fülle auffassen zu sollen. Indem er Ernst machte mit dem inneren Sinne, der als geistiges Wahrnehmungsvermögen dem äussern Sinne als sinnlichem an die Seite treten sollte, fiel für diesen die Nothwendigkeit hinweg, welche Hemsterhuis genöthigt hatte, die Erscheinung des Uebersinnlichen zu einer nicht-totalen und blos successiven, obgleich in kürzester Zeit zu machen. Dem innern Sinn für das Uebersinnliche, welchen Jacobi das Gefühl nannte, stellte sich dasselbe ganz und auf einmal dar: in der

Form des Schönen ist die Totalität des Wahren und Guten, ist das Uebersinnliche selbst der Seele sinnlich gegenwärtig. Seine Schule hat daher consequent das Schöne als das sinnlich erscheinende Uebersinnliche erklärt*).

Ueber den Werth der Hemsterhuis'schen Erklärung des Schönen hat sich Göthe ausgesprochen in „Wahrheit und Dichtung**)," in dem er sie einigermassen verändert für die seinige erklärte. Er habe, sagt er dort, sich Hemsterhuis's Philosophie, die Fundamente derselben, seinen Ideengang nicht anders zu eigen machen können, als wenn er sie in seine Sprache übersetzte. Nun führt er die Erklärung, die derselbe vom Schönen gibt, nicht völlig genau an, indem er sagt, dieser habe sich ausgedrückt, das Schöne und das an demselben Erfreuliche sei, wenn wir die grösste Menge von Vorstellungen in Einem Momente bequem erblicken und fassen. „Ich aber müsste sagen, fährt Göthe fort, das Schöne sei, wenn wir das gesetzmässig Lebendige in seiner grössten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduktion gereizt und gleichfalls lebendig uns in höchste Thätigkeit versetzt fühlen." Beides sei, meint er „genau betrachtet" eins und dasselbe und er enthalte sich mehr zu sagen, denn „das Schöne ist nicht sowohl leistend, als versprechend, dagegen das Hässliche aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen, begehren und erwarten lässt." Doch ist Göthes Erklärung, obgleich sie den Grund für die Folge setzt, enger als die Hemsterhuis'sche, indem sie sich nur auf das gesetzmässig „Lebendige," also zunächst auf die lebende Menschengestalt, die Göthen immer im Sinne lag, und auf das Organische bezieht, die des Niederländers dagegen auf alles Schöne sich ausdehnen lässt.

*) So Salat, Lichtenfels und Einer der talentvollsten Anhänger dieser Schule dessen Andenken selbst am Orte seiner Wirksamkeit leider fast vergessen ist, der ehemalige Professor der Aesthetik an der Universität Prag: Ant. Müller.

**) W. W. 30. S. 239.

b) In Italien.

In Italien, dem Lande der Schönheit ist von Erklärungen derselben aus dieser Zeit wenig anzuführen. Neben dem Ausspruch Spaletti's, der die Eigenliebe zur Quelle alles Vergnügens am Schönen erhob und die Schönheit erklärte als eine „modificazione inerente all' oggetto osservato, che con infallibile caratteristicà, quale il medesimo apparir deve all' inteletto, che compiacesi in riguardarlo, tale glielo presenta," Bettinelli. (Vom Enthusiasmus in den schönen Künsten, Bern 1778) und Muratori (über die Einbildungskraft, Leipzig 1785, 2 Thl.) wäre etwa Francesco Maria Pagano zu nennen, dessen durch Montesquieu hervorgerufene „Versuche über den bürgerlichen Lauf der Nationen oder über den Ursprung, Fortgang und Verfall der bürgerlichen Gesellschaften *)" im zweiten Theile S. 319—396 (der deutschen Uebersetzung) auch einen Versuch über den Geschmack und die schönen Künste enthalten. Ein classisch gebildeter Geist nimmt auch seine Philosophie der Kunst das Gepräge des Alterthums im französischen Gewande an. Plato, Aristoteles, Horaz sind seine Lehrer, aber noch mehr Batteux und Boileau. Das Prinzip der Kunst ist ihm die Nachahmung der Natur, aber nicht der gemeinen, sondern der idealischen. Der Materie, welche ihm die Natur darbietet, gibt der Künstler eine neue anmuthige Form, so dass der getäuschte Sinn neue von dem Künstler geschaffene Wesen zu erblicken glaubt. Aber diese Ordnung, diese Form, die seine Hand über seine Werke ausgiesst, hat der Künstler selbst von der Natur entlehnt. Er bringt die nämlichen Bilder in der Materie zum Vorschein, drückt und gräbt dieselbigen Bilder in die Materie ein, die sein Geist bei der Betrachtung der mannigfaltigen Formen der Natur zusammengesetzt hatte. Alle neuen Gestalten seiner Produkte entstehen aus der Zusammensetzung der Gestalten, welche er in der Natur wahrnahm, Alles was er thut „ist, dass er die in der Natur zerstreuten und vertheilten Schönheiten vereinigt und sie so ordnet, wie es die Natur

*) Uebers. von Joh. Gottfr. Müller. Leipzig 1796.

selbst würde gethan haben. Der Künstler bildet zwar die Natur nach, aber nicht ihre Individuen, sondern die allgemeine Schönheit und Formen, welche unter den verschiedenen Individuen der ganzen Gattung zerstreut und vertheilt sind, so dass die Kunst neue, vollkommene, aber den wahren und natürlichen ähnliche Gestalten hervorbringt, und indem sie die Natur nachbildet, ihr selbst Vollkommenheit gibt. Obgleich Pagano unseren Winckelmann nirgends nennt, trifft er hierin doch ganz mit ihm zusammen. Er beruft sich wie dieser auf das Beispiel Raphaels, dessen „schöne ausgesuchte Formen sich nicht überall auf der Erde zeigen, aber so wahr und natürlich sind, weil nur eine Nachahmung und ein Abdruck der vielen Schönheiten, die jener seltene Geist in seinem Verstande gesammelt hatte.“ Auch führt er wie dieser die Fähigkeit das Schöne in den Dingen aufzufinden, auf einen „inneren Sinn für die Wahrheit und Schönheit“ zurück, den er „Geschmack“ nennt, und dessen Vollkommenheit er in die „glückliche Verbindung der Nachahmung der Natur und der Schönheit mit der Vollkommenheit, die man ihr gibt“ setzt. Der Geschmack unterscheidet und nimmt wahr, aber das Genie (ingegno) schafft und bringt hervor *).

Das Wesen der Schönheit bestimmt Pagano als „die Einheit der Handlungen und der Quantität und Qualität der Theile.“ Sind diese gleich, so findet die Einheit der Qualität statt, die entweder „arithmetisch oder geometrisch“ ist. Jene findet Statt, wenn die Theile alle einander gleich sind. Sind sie ungleich, ihre Verhältnisse aber gleich, so zeigt sich eine Einheit der Verhältnisse, die man „Proportion“ nennt. „Die arithmetische Schönheit rührt blos den rohen Sinn des Barbaren; der geläuterte Geschmack liebt allein die Schönheit der Proportion.“ Beide sind eins mit der Harmonie, welche in der Musik durch die Einheit der Zeit, in der Malerei durch die Einheit der Aehnlichkeit vermittels der Zwischenfarben gebildet wird. Daraus ergebe sich aber, weil auch Gesetz, Gerechtigkeit, Tugend von der Einheit abhängen, dass diese Idee die einzige sei, von welcher sowohl das Gute, die Gerechtigkeit, die Tugend, als das Schöne, die Ord-

*) S. 323.

nung und Harmonie abhängen. Nur liege die Güte in der innern Ordnung, Harmonie und Regelmässigkeit der substantiellen Theile eines Dinges, die Schönheit aber in dem Einklang und der Harmonie der Form, der sichtbaren Aussenseite der Dinge. So ist „Schönheit ein äusserliches Gut, und die Güte eine innerliche Schönheit*).“

*) S. 346.

Drittes Kapitel.

Künstler und Kunstfreunde.

Wir fassen hier eine Gruppe von Aesthetikern zusammen, die ohne von einer Schule auszugehen auf die Anschauung und Uebung der Kunst unmittelbar ihre Theorien gründeten. Die gleiche Verehrung für das Alterthum, und die lebendige Ueberzeugung, dass in dessen Kunst das Vorbild für alle und jede Kunst unabänderlich gegeben sei, ist der gemeinsame Grundzug, der durch dieselben hindurchgehend diese Jünger keiner Schule selbst zu einer verbindet.

I. Winckelmann.
(1717—1768.)

Bei einem Manne, wie Winckelmann ist es schon Zugeständniss, wenn derselbe nur die philosophische Bestimmung des Schönen nicht gerade von sich abweist. Leichter, meint er, wie Cotta beim Cicero von Gott sage, könne auch von der Schönheit angegeben werden, was sie nicht ist, als was sie ist und es verhalte sich einigermassen mit der Schönheit und ihrem Gegentheile wie mit der Gesundheit und Krankheit: „diese fühlen wir, und jene nicht." Sie sei eines von den „grössten Geheimnissen" der Natur deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöre. Darnach will er, obgleich erröthend über seine Zuver-

sicht, die ihn erdreistet in die Geheimnisse der Schönheit hineinzuschauen, derselben weiter nachfolgen. Er ist sogar überzeugt, dass das „Schöne“ gelehrt werden könnte, obgleich es „noch schwerer“ sei, durch Vereinigung aller einzelnen Schönheiten in Eins und in einem Bilde eine dichterische Schönheit zu erwecken und gegenwärtig hervorzubringen, als „in der menschlichen Natur das vollkommen Schöne, wenn es vorhanden ist, zu finden.“

Trotz dieser Ueberzeugung im Allgemeinen, dass philosophische Grundsätze über das Schöne möglich seien, hat es seine eigenthümlichen Schwierigkeiten aus Winckelmann's Schriften diejenigen herauszulesen, die ihn selbst leiteten. Seine ganze Natur war mehr anschauend als reflektirend; mehr auf die Anwendung allgemeiner Grundsätze auf das Gegebene, als auf die Begründung dieser Grundsätze selbst gerichtet; die ungeheure antiquarische Gelehrsamkeit, die ihn bei jedem Schritt Massen von Schutt aufzuräumen lockt, unterbricht unaufhörlich die rein ästhetische Betrachtung, die selbst weniger aus bewusster Kenntniss der Regel, als aus einem regen und lebendigen Gefühl des Schönen entspringt. Ein wahrer „Nachbildner der Alten“ ist er geschickter uns von dem einzelnen Schönen, als von der Natur der Schönheit überhaupt Rechenschaft zu geben. Sein in Anführung schöner Einzelnheiten unerschöpfliches Gedächtniss steigt stets in den Umfang des Schönheitsbegriffs herab, indess der Inhalt desselben durch fortgesetzte Abstraktion mehr und mehr sich verflüchtigt. Nicht leicht sind andere Schriften kunstgeschichtlichen Inhalts geschickter den Leser mit einem reichen Material, mit einem empfindlichen Auge für die Schönheit auszustatten, während der eigentliche philosophische Gehalt dieser Werke für die Bestimmung und Verdeutlichung des Schönheitsbegriffs nur dürftig bleibt.

Nur auf diesen aber ist hier unser Augenmerk zu richten. Winckelmann, der Kunsthistoriker, der Kenner des Alterthums, der feinsinnige Beurtheiler des Schönen und Erhabenen liegt über alle Zweifel erhaben, die Zierde und der Stolz der Nation hier ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung, die sich lediglich an Winckelmann, den philosophischen Denker über das Schöne wendet.

Seine früheste Abhandlung, die 1755 erschienenen: „Ge-

danken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Maler- und Bildhauerkunst" sprechen den Gedanken aus, dessen Erläuterung und unablässiger Wiederholung sein ganzes Leben gewidmet war, „der einzige Weg, um gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten." Sie waren ihm für den, der eine Regel des Schönen sucht, die leibhaftige Regel, der Laokoon „war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist, des Polyklets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst*)." Er befand sich mit dieser unumstösslichen Gewissheit, von vornherein der philosophirenden Aesthetik gegenüber auf demjenigen Standpunkte, auf welchem der Theologe dem Philosophen gegenüber steht, einer untrüglichen Offenbarung. Er hat das Schöne nicht erst zu finden, sondern nur zu betrachten; nicht zu fragen, was, sondern warum das gegebene Schöne schön sei. Diese Selbstgewissheit, die auch den Gedanken eines Irrthums nicht aufkommen lässt, gibt seinem Urtheile eine Zuversicht, eine unabweisliche Consequenz, die jede Einrede niederschlägt. Wie dem Theologen das göttliche Wort, so sind ihm die Alten die Autorität, gegen welche jeder Widerspruch schweigen muss. Seine Kunstphilosophie ist dasselbe siegreiche Beispiel eines felsenfesten Glaubens an die Alleinmustergiltigkeit der antiken Welt, wie der Eifer der Theologen für die allein wahre Kirche. Daher in seinen Werken jener Schwung und jene Wärme, die nur Folgen eines heiligen Enthusiasmus sind für das Evangelium der Kunst, das durch die Alten gepredigt wird.

So bewegt sich seine ästhetische Anschauung von vornherein auf einer positiven Grundlage. Alle Grundsätze, die er aufstellt, alle Lehren und Regeln, die er daraus zieht, sind aus den Werken der Alten unter der Voraussetzung genommen, dass diese die verkörperte Regel sind; er befindet sich in Bezug auf die Alten ganz in demselben Falle, wie der Chalif Omar, der alle Bücher ausser dem Koran verbrennen liess, weil in diesem Alles enthalten sei. In ihren Werken ist „nicht bloss die schönste Natur, sondern noch mehr als die Natur" d. i. gewisse idealische Schönheiten derselben sind darin zu finden, die, wie uns in alter

*) S. W. I. S. 9.

Ausleger des Plato lehrt (Proklus) von Bildern, blos im Verstande entworfen, gemacht sind*)." Seine sämmtlicheu Schriften sind, gleich denen der Theologen, nur eine Auslegung dieser ästhetischen Ueberlieferung.

Eine Philosophie des Schönen scheint hier eben so wenig nöthig, als möglich. Das Erste nicht, weil die Regel, die sie erst entdecken sollte, im Glauben bereits vorhanden ist; das Zweite nicht, weil jede Philosophie vom Zweifel ausgeht und erst mittels dessen zur Gewissheit zu kommen sucht, der Zweifel an die Alleinmustergiltigkeit der Alten hier aber von vornherein beseitigt ist. Die Winckelmann'sche Aesthetik fängt gerade da an, wo eine echte Kunstphilosophie aufhören müsste, indem diese die Regel gibt, jene sie als gegeben voraussetzt.

Dabei wird aber doch die Frage, warum gerade die Alten die mustergiltige Regel seien, sich schwer unterdrücken lassen. Ebenso schwer, als die Frage, warum gerade diese unter allen für göttliche sich ausgebenden Offenbarungen, warum die Bibel vor dem Koran und den Büchern der Vedas den Vorzug verdiene. Ohne Zweifel, weil jene dem Begriff und den Kennzeichen einer wahren göttlichen Offenbarung auch im höheren Grade entspricht, als die anderen. Ebenso würde man erkennen müssen, dass die Werke der Alten desshalb die mustergiltige Regel darstellten, weil sie selbst dem Begriff und den Kennzeichen der wahren Schönheit mehr als die Kunstwerke jeden andern Volkes und jeder andern Zeit entsprechen. Die Autorität muss am Begriff der Autorität, das als Ausdruck giltiger Regel erklärte Kunstwerk am Begriff der giltigen Regel selbst geprüft werden. Dies aber setzt einen Massstab über dem Massstab, ein Ideales über dem Positiven voraus, durch welches dieses erst seine Berechtigung empfängt und im Reiche dieses Idealen erst beginnt die Philosophie der Schönheit.

Dass aber dies Gesetz der Künstler selbst befolgt, lehrt Winckelmann selbst, wo er von den griechischen Künstlern sagt, die häufige Gelegenheit zur Beobachtung der Natur hätte sie veranlasst, noch weiter zu gehen: „sie fingen an sich gewisse allge-

*) I. S. 10.

meine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile, als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Vorbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur*)." Auch Raphael folgte einer „Idee in seiner Einbildung," als er seine Galathea im Casino des farnesischen Palastes bildete. Dieses „Urbild" der Schönheit ist es, welches die Philosophie des Schönen sucht und das als eine „mit dem Verstande entworfene geistige Natur" nicht selbst wieder etwas Positives, in der Erfahrung Vorhandenes, sondern die ideale Norm, der geistige Prüfstein jeglichen positiven Daseins ist.

Wenn aber der griechische Künstler selbst das „Urbild" ausserhalb der wirklichen Natur, in einer „vom Verstande entworfenen geistigen" suchte, warum soll der Philosoph, der das Wesen des Schönen sucht, dasselbe nur in dem griechischen Künstler suchen? Warum soll er nicht auch seinen „Verstand" eine „geistige Natur" entwerfen lassen, an deren Massstab er das Werk des griechischen Künstlers misst, wie dieser die wirkliche Natur an seinem „geistigen Urbild" gemessen hat? Hier ist der gänzlich unphilosophische Sprung der Winckelmann'schen Aesthetik deutlich. Der griechische Künstler unterwarf sich der wirklichen Natur nicht, weil er sie mit seiner „geistigen" verglich; aber der Beurtheiler des Schönen soll sich der Natur des griechischen Künstlers unterwerfen, ohne sie mit seiner eigenen „geistigen" vergleichen zu dürfen. Weil Jener nicht blindlings der wirklichen Natur folgte, soll die Aesthetik jetzt blind dem griechischen Künstler folgen. Eine eigenthümliche Logik!

Der Grund liegt tiefer. Das Verbot, nie einem andern, als dem griechischen Ideal zu folgen, beruht auf einem „Gefühl," dass dasselbe das allein wahre ist. Es ist nicht blos, wie es den Anschein haben könnte, willkürliche Caprice, der gegenüber einem Andern einfallen könnte, das ägyptische oder das indische Ideal als mustergiltig zu setzen, es ist die tiefste, innerlichste Ueberzeugung, dass das griechische Ideal das allein mustergiltige, der Ausdruck des Ideals an sich sei. Denn das wahre Schöne

*) I. S. 17.

kann nur eins und nicht mancherlei sein*). Als Ausdruck dieses „wahren Schönen" ist der Grieche nachahmungswerth, ein Vorzug, den er dennoch nicht seines Griechenthums, sondern nur des „wahren Schönen" willen, das allein dessen würdig ist, geniesst.

Jetzt befinden wir uns auf dem Boden der eigentlichen philosophischen Forschung. Das „wahre Schöne" ertheilt den Werken Werth, in welchen es ausgeprägt erscheint. Die Frage entsteht, woran das „wahre Schöne" von dem unwahren und falschen zu unterscheiden sei. Offenbar nicht dadurch, dass eine Statue griechischer Arbeit ist. Also nicht auf kunsthistorischem, archäologischem Wege. Winckelmann selbst eifert auf's Heftigste gegen die Skribenten, die nur ihre „Gelehrsamkeit" und „Belesenheit" anbringen wollen. Nicht genug sei es, so wie Bernini gethan, den Pasquino für die schönste aller alten Statuen zu halten; „man soll auch seine Gründe bringen**)." Aber welcher andern Natur können diese Gründe sein, als philosopischer? Im Gefühl dieser Nothwendigkeit hat Winckelmann im 2. Kapitel des IV. Buches der Kunstgeschichte, wie vorher schon in der Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst***)" Versuche gemacht, zur Bestimmung der wahren Schönheit auf philosophischem Wege zugelangen. Beide Stellen stimmen im wesentlichen so genau überein, dass wir annehmen dürfen, Winckelmann habe darin in der That Alles niedergelegt, was er von allgemeinem Standpunkte über das Schöne sagen zu dürfen glaubte.

Er ist übel zu sprechen auf die philosophische Behandlung der Begriffe vom Schönen und der Kunst. „Da aber die Weltweisheit grösstentheils geübt und gelehrt worden von denjenigen, die durch Lesung ihrer düsteren Vorgänger in derselben, der Empfindung wenig Raum lassen können, und dieselbe gleichsam mit einer harten Haut überziehen lassen: hat man uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten und Umschweife geführt, die am Ende vornehmlich gedient haben, ungeheuere Bücher auszuhecken und den Verstand durch Eckel zu ermüden†)." So ist

*) IV. S. 55.
**) III. S. 15.
***) I. S. 203—216.
†) IV. S. 44.

die Kunst von philosophischen Betrachtungen ausgeschlossen geblieben; die grossen allgemeinen Wahrheiten, die „auf Rosen“ zur Untersuchung der Schönheit und von dieser näher zu der Quelle derselben führen, da dieselbe nicht auf das einzelne Schöne angewendet und gedeutet worden — haben sich „in leere Betrachtungen verloren.“ Nicht anders kann er urtheilen von den Schriften, welche die Schönheit, „den höchsten Vorwurf nach der Gottheit“ zum Endzweck gewählt haben. Lange, aber „zu spät“ hat er darüber nachgedacht, in dem schönsten und reifen Feuer der Jahre ist ihm ihr „Wesen“ dunkel geblieben, daher er nur „unkräftig und ohne Geist“ von derselben reden kann, indess hofft er, sein Bemühen „kann Andern den Antrieb zu gründlichen und von der Gratie begeisterten Lehren werden.“

So bescheiden, eines grossen Mannes würdig, drückt sich Winckelmann über den philosophischen Theil seiner Aufgabe aus, wo er sich selbst nicht recht zu Hause fühlen mochte. Denn gleich der folgende Paragraph verräth, dass es ihm nur um den nächsten Zweck, um die Darstellung menschlicher und thierischer Figuren zu thun ist. Darum handelt der erste Abschnitt dieses Kapitels von der Zeichnung des Nackenden, der Zweite von der Zeichnung bekleideter Figuren. Jene aber gründet sich „auf die Kenntniss und auf Begriffe der Schönheit“ und diese besteht theils „in Massen und Verhältnissen“ theils in „Formen,“ die also von den ersten noch verschieden sind, „deren Schönheit die Absicht der ersten griechischen Künstler war, wie Cicero sagt; und diese bilden die Gestalt und jene bestimmten die Proportion*).“

Zuerst sei von der „Schönheit überhaupt“ zu reden, sowohl was die Formen, als die Stellung und Geberden betreffe, nebst der Proportion und alsdann von der Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers. Ueberall ist von diesem vornehmlich die Rede. In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit aber sei vorläufig der verschiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches deren „verneinender“ Begriff sei, und alsdann „einiger bestimmter Begriff“ von ihr, der sich jedoch weniger leicht „fühlen“ lässt, als ihr „Gegentheil.“

*) S. 45.

Die Schönheit, als der „höchste Endzweck“ und als der „Mittelpunkt“ der Kunst erfordere vorläufig eine „allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser ein Genüge zu thun wünsche; aber dieses ist von beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch.“ Das Urtheil über sie würde nicht so verschieden sein, wenn ihr Begriff „geometrisch deutlich“ wäre, und die Ueberzeugung von der wahren Schönheit würde leicht werden, noch weniger aber würde „es Menschen geben entweder von so unglücklicher Empfindung oder von so widersprechendem Dunkel, dass sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der andern hingegen keinen richtigen Begriff von derselben annehmen.“

Ueber diese Verschiedenheit der Begriffe der Schönheit unter uns und andern Völkern dürfe man sich nicht wundern. So gefalle die bräunliche Haut dem Gefühle besser, weil sie sanfter zu sein scheint, als die weisse, die um ihrer Dichte und Stärke willen mehr Lichtstrahlen zurücksendet. Kunstwerke aber, wenn sie nach Begriffen hoher Schönheit gebildet und daher mehr ernsthaft als leichtfertig seien, gefielen dem unerleuchteten Sinn weniger, als eine gemeine Bildung, die reden und handeln könne. Die Ursache davon liege in unseren Lüsten, welche die Sinnlichkeit schon anfüllen, wenn der Verstand trachten wolle, das Schöne zu suchen; alsdann aber sei es nicht Schönheit, die uns einnehme, sondern Wollust. Aus solchen unreifen, ersten Eindrücken aber bildeten sich bei den meisten Künstlern die Begriffe der Schönheit. Auch sei es sehr „wahrscheinlich,“ dass bei Künstlern, so wie bei allen Menschen, der Begriff der Schönheit dem Gewebe und der Wirkung der Gesichtsnerven gemäss sei, so wie man aus dem unvollkommenem und vielmals unrichtigem Colorit der Maler auf eine solche Vorstellung und Abbildung in ihrem Auge schliessen muss. Dasselbe findet sich in der Abhandlung „über Empfindung des Schönen*).“ „Die Farben müssen die Künstler nicht auf gleiche Weise sehen, weil sie dieselben verschiedentlich nachahmen.“ Er führt das Beispiel eines „guten Coloristen,“ des Federigo Barocci an, dessen Fleisch in's Grünliche falle. So wie

*) §. 13. I. S. 246.

hier nun, fährt er fort, die Farbe der Feuchtigkeiten des Auges als der Grund könne angesehen werden, ebenso werde vielleicht in der Beschaffenheit der Nerven der verschiedene Begriff der Formen liegen, die die Schönheit bilden. Dieses werde begreifflich aus den unendlichen Geschlechtern der Früchte und aus den unendlichen Arten ebenderselben Frucht, deren verschiedene Form und Geschmack sich bildet und ernähret durch die mancherlei Fäserchen, aus welchen die Röhren gewebet und verschränkt sind, worin der Saft hinaufsteigt, geläutert und reif wird. Dieses Beispiel ist treffend und verräth (nach Meyers Ausdruck) die oft ausgesprochene Sehnsucht Winckelmanns nach inniger Erkenntniss der Natur, welche Schelling*) an ihm hervorhebt. Aber es bezeichnet mehr das Problem, als es dasselbe löst. Das „Werkzeug" der Empfindung des Schönen, der äussere Sinn ist eben eine Gabe, die Vielen mangelt und worin wir selbst verschieden sind, vielleicht verschiedener als selbst im Geschmack und Geruch. Nicht leicht werden hundert Menschen über alle Theile der Schönheit eines Gesichts einstimmig sein; „ich rede von denen, die nicht gründlich über dieselbe nachgedacht haben." Er setzt also voraus, was er weiterhin wirklich sagt: „Diejenigen aber, welche die Schönheit als einen würdigen Vorwurf ihrer Betrachtungen angesehen und gewählt haben, können über das wahre Schöne, da es nur eins und nicht mancherlei ist, nicht zwistig sein." Nicht? und vorher waren sie es doch? Dass das Schöne Eins ist, kann der Grund nicht sein, warum es von Allen auf gleiche Weise empfunden wird, denn dasselbe Objekt kann bei verschiedenen äusseren Sinnen auch verschieden empfunden werden. Eben diese Verschiedenheit des äussern Sinnes ist der Grund, dass dasselbe verschieden empfunden wird. Von ihm muss daher abstrahirt werden, wenn das Eine Schöne übereinstimmend soll empfunden werden. Der äussere Sinn in seiner Verschiedenartigkeit kann gar nicht das Subjekt des Einen Schönen sein; also — muss es einen inneren bei Allen auf gleiche Weise beschaffenen geben, der das Eine Schöne auch stets und in Jedem

*) Rede ü. d. Verh. d. bild. Künste z. Nat. S. 12.

auf einerlei Weise empfindet. Wir sind bei einem besondern Schönheitssinn angelangt.

In der Geschichte der Kunst sagt dies Winckelmann nicht ausdrücklich, hier begnügt er sich ganz kurz seine Ansicht auszusprechen: „Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden; aber durch den Verstand erkannt und begriffen," ohne sich deutlich auszudrücken, was er unter dem einen oder dem andern verstehe; aber in der Abhandlung über die „Empfindung des Schönen" spricht er sich klarer darüber aus und deutet selbst auf die Quelle hin, welcher er seine Ansichten entlehnte. „Das wahre Gefühl des Schönen, sagt er dort*), gleicht einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Theilen berühret und umgibt. Der Vorwurf dieses Gefühles ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst empfindet. Sie werden hier sagen, fährt er fort, ich stimme mit platonischen Begriffen an, die Vielen diese Empfindung absprechen könnten; Sie wissen aber, dass man in Lehren, wie in Gesetzen den höchsten Ton suchen muss, weil die Saite von selbst nachlässt: ich sage, was sein sollte, nicht was zu sein pfleget und mein Begriff ist wie die Probe von der Richtigkeit der Rechnung**)."

Daher ist das „Werkzeug" dieser Empfindung zwar der äussere Sinn, und dieser muss richtig, aber der Sitz derselben der innere und dieser muss empfindlich und fein sein. Es ist nichts anderes, als das „Vermögen" des „interesselosen Wohlgefallens," dessen Fähigkeit wenigstens, wenn auch nicht dessen Fertigkeit in jedem Menschen muss angenommen werden. In ihm liegt die gemeinschaftliche, bei Allen gleiche Anlage für das Schöne, woher es auch kommt: „dass in der allgemeinen Form beständig die mehresten und gesittesten Völker in Europa sowohl, als in Asien und Afrika übereingekommen; daher die Be-

*) §. 11.

**) §. 11. I. S. 245.

griffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, ob wir gleich nicht von allen, den Grund angeben können*)."

Wir sind nun dem eigentlichen Ausgangspunkte der Winckelmann'schen Theorie nahe. Die Mustergiltigkeit der Alten gründet sich auf die „wahre Schönheit," deren Ausdruck ihre Werke sind. Die wahre Schönheit aber bestimmen wir nach dem Ausspruche des „innern Sinnes," der „von allen Absichten geläutert um des Schönen willen selbst empfindet." Ueber diesen spricht er sich näher nicht aus; wir wissen nicht, ob er darunter nach Weise der Engländer ein besonderes „Organ für das Schöne," ob er im Sinne der Geschmackslehrer einen „höheren, allgemeinen" im Gegensatz zu den niedern individuellen Geschmack darunter verstanden wissen wollte. Der Ausdruck in der Kunstgeschichte, dass der Sinn es empfinde, der Verstand erkenne, weist nach der Baumgarten'schen Schule; seine eigene Andeutung auf den platonischen Sprachgebrauch im Philebos. Das reine Lustgefühl Platos, das mit einem Wissen verbunden ist, und durch Steigerung des Letztern selbst stete Steigerung erleidet, mag dem begeisterten Verehrer der Alten wohl am nächsten vor Augen geschwebt haben.

Aber auch nur vorgeschwebt; denn seine nun folgenden Bestimmungen über den inneren Sinn treffen mit den platonischen nicht zusammen. Er nennt den innern Sinn „einen zweiten Spiegel," in welchem wir „das Wesentliche unserer eigenen Aehnlichkeit durch das Profil sehen." Er bezeichnet ihn „als die Vorstellung und Bildung der Eindrücke in dem äussern Sinne, und mit einem Worte, was wir Empfindung nennen." Er nimmt aber dies letztere Wort durchaus im Sinne des Zeichners; denn es „könne richtige Zeichner geben ohne Empfindung." Wenn dies einen Sinn haben soll, so kann darunter kein blos „interesseloses Wohlgefallen," sondern nur ein „Takt" für das Schöne, eine dunkle Erkenntniss desselben verstanden werden, er versteht aber zugleich die Erfindungsgabe des Schönen darunter, denn „jene sind höchstens nur geschickt, das Schöne nachzuahmen, nicht selbst zu finden und zu entwerfen." Bei so schwankendem Sprach-

*) IV. S. 56

gebrauch ist es ebenso schwierig, als unnöthig, seiner ästhetischen Theorie hier ins Einzelne zu folgen; es muss uns genügen, ihren allgemeinen Zusammenhang aufgezeigt zu haben.

Von subjektiver Seite her ist nun der Weg zur Schönheit durch den „innern“ Allen gemeinsamen Sinn gebahnt: auf demselben lässt sich zur objektiven Seite, zur Bestimmung des Wesens des schönen Gegenstandes selbst schreiten. Auf diesem finden wir aber Winckelmann, wo er sich auf sein Schönheitsgefühl an den Alten verlassen kann, sogleich auf seinem eigentlich heimatlichen Boden. Hier schliesst er alsbald die „Farbe“ aus, denn sie „trägt zwar zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen.“ Sie sollte „wenig Antheil an der Betrachtung der Schönheit haben, weil nicht sie, sondern die Bildung das Wesen derselben ausmacht,“ worüber sich Sinne, die „erleuchtet“ sind, ohne Widerspruch einigen werden. Auch hier verräth sich der heimliche Platoniker. Zwar erzeugt bei Plato die einfache Farbe ein reines Lustgefühl, aber es ist untergeordneter Art, insofern es blos aus der Beschaffenheit des Sinnesorgans entspringt. Erst indem eine Form, ein Verhältniss hinzukömmt, welches als solches durch die Einsicht erkannt zu werden vermag, entsteht das reine Lustgefühl am wahren Schönen. Daher „offenbart sich in uns eine Kenntniss des Schönen auch in einer ungewöhnlichen Einkleidung desselben und einer der Natur unangenehmen Farbe.“ Wie Plato, scheidet hier Winckelmann das Sinnlich-Wohlgefällige vom wahren Schönen, aber auch „von der Gefälligkeit, wie von der Lieblichkeit“ ist die Schönheit verschieden. Lieblich und angenehm ist eine Person zu nennen, „die durch ihr Wesen, durch ihre Reden und durch ihren Verstand, auch durch ihre Tugend, Haut und Farbe reizen kann, ohne schön zu sein“; solche Personen,“ wie sie Aristoteles: *ἄνευ κάλλους ὡραίους* nennt und Plato saget: *ὡραίων προσώποις, καλῶν δὲ μή.*

Es ist belehrend zu bemerken, wie Winckelmann, je näher er der concreten Bestimmung des Wesens der Schönheit im Objekte kömmt, desto sicherer sich zu fühlen scheint und desto entschiedener sich ausspricht, nachdem er zuvor in der philosophischen, insbesondere der subjektiven Begründung seiner Theorie

sich so schwankend und vorsichtig benommen. Es ist nun, wie er sagt, „verneinend von der Schönheit gehandelt, d. i. es sind die Eigenschaften, die sie nicht hat, (Farbe, Reiz, Gefälligkeit, Lieblichkeit) von derselben abgesondert," es scheint nichts übrig zu bleiben, als die „reine Form," die „Zeichnung" und „Bildung," wie Winckelmann es nennt, die ja das „Wesen der Schönheit" ausmacht*). Darum geht er auch in der 1756 verfassten „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst**)" sogleich zur Untersuchung derjenigen Form über, welche die wahre Schönheit enthält, die „bei Betrachtung der Werke der Kunst das zweite Augenmerk" sein soll. Der Mensch oder eigentlich nur dessen „äussere Fläche" ist der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen, und diese „ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie für den Weisen das Innere desselben und das Schwerste ist, was es nicht scheint, die Schönheit, weil sie eigentlich zu reden, nicht unter Mass und Zahl fällt." Das Verständniss des „Verhältnisses des Ganzen," die „Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln" ist nicht so schwer und allgemein, als die Kenntniss des Schönen. Wenn dieses auch durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmt werden, welches man wünschet und suchet „so würde sie dem, welchem der Himmel das Gefühl versagt hat, nicht helfen." Es bestehet das Schöne „in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein des Weisen, den die Künstler zu suchen haben und Wenige finden; nur der verstehet diese wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat." Dass er aber doch nichts weiter, als nur Form und zwar eine gewisse Linie der Schönheit darunter versteht, sagt er im gleich Folgenden ausdrücklich: „Die Linie, welche das Schöne beschreibt, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache und eine beständige Veränderung; denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesagt und schwer zu lernen: welche Linie mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Theile zur Schönheit fordern, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kenneten sie, und wir finden sie vom Menschen bis auf ihre Gefässe

*) S. 56.
**) §. 7. I. S. 207.

So wie nichts Zirkelförmiges am Menschen ist, so machet auch kein Profil eines alten Gefässes einen halben Zirkel*)."

Hienach wäre die „wahre Schönheit" in einer Art Schönheitslinie und zwar in der elliptischen zu suchen. Aber diese aus seinen Prämissen nur allein folgerichtige Bestimmung des Schönen in der bildenden Kunst, die er zunächst vor Augen hatte, scheint Winckelmann selbst zur allgemeinen Erklärung des Schönen nicht hinreichend gedünkt zu haben. In der Geschichte der Kunst sucht er offenbar einen höhern Standpunkt einzunehmen und drückt sich undeutlicher, aber nicht glücklicher aus. Ein „bejahender Begriff, heisst es dort, erfordert die Kenntniss des Wesens selbst, in welches wir nur bei wenigen Dingen hineinzuschauen vermögen." Offenbar hatte er hier vergessen, dass er zwei Seiten zuvor die „Bildung" d. i. die reine Form das Wesen der Schönheit genannt hatte. Mit dem anderweitigen „Wesen der Dinge" aber hat die Formschönheit nichts zu schaffen. Wie die „Form", das Wesen der Schönheit, aus dem „Wesen" der Dinge hervorgehe, ist metaphysisch interessant, aber ästhetisch gleichgiltig. Allein Winckelmann verliert sich hier, wo er tief zu sein strebt, in einen Abweg, der ihn geradeswegs von der Aesthetik abführt. Wir setzen die ganze Stelle her**):

„Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesuchet, haben dasselbe in der vollkommenen Uebereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten, und der Theile unter sich, und mit dem Ganzen desselben gesetzet. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäss sein kann; so bleibet unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können. Da ferner diese Vollkommenheit durch den

*) Kunstgesch. §. 29. IV. S. 65.
**) §. 21.

Schöpfer allen Creaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden und ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die ausser diesem Begriffe in etwas Anderm gesucht werden muss, so kann die Ursache der Schönheit nicht ausser ihr, da sie in allen geschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher, und weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts Höherem verglichen werden kann, rühret die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erkenntniss derselben."

„Die höchste Schönheit*) ist in Gott**)! und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommener, je gemässer und übereinstimmender er mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch; so wie ein süsser und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind u. s. w."

Das Erste, was in dieser Erörterung auffällt, ist die Einmischung des Vollkommenen, als des seinen „Absichten" entsprechenden Daseins des Geschöpfes. Schon die Hinzufügung der „Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen" verräth, dass hier zweierlei und zwar gänzlich Verschiedenes zusammen gedacht worden. Die vollkommene Uebereinstimmung eines Dinges mit seiner „Absicht" macht ein Ding so wenig schön, dass im Gegentheil der gemeine Sprachgebrauch das Schöne dem „Nützlichen" entgegengestellt, und Winckelmann selbst dessen Merkmal im „absichtlosen" Wohlgefallen findet. Vielmehr ist der Werth

*) §. 22.

**) Wie sehr sich Winckelmann in dieser Bestimmung als echten Plotinianer, ungeachtet er den Plotinus nirgends nennt, erwiesen habe, bemerkt schon Creuzer: Plot. de. pulcrit. annotat. p. 147.

den das Ding durch seine „Absicht“ gewinnt, ein so ganz anderer, dass er vielmehr ein ethischer, als ein ästhetischer, das Ding um seinetwillen vielmehr gut oder böse, als schön oder hässlich genannt zu werden verdient. Aber Winckelmann kennt, wie es nach der Vorrede zu den Anmerkungen*) „seine unerschütterliche Ueberzeugung ist,“ „keinen Unterschied zwischen Beiden; das Gute und Schöne ist ihm nur Eines.“ Der Beste ist ihm daher auch der Schönste und Gott selbst die Schönheit, weil er allein der Vollkommene ist. Der Begriff des Schönen verwandelt sich ihm in den „Geber“ der Schönheit, der zugleich deren Urbild und einziges Muster ist. Es kümmert ihn nicht, ob an dem Unendlichen die „Bildung,“ welche das Wesen der Schönheit ausmacht, sich denken lasse; die Schönheit ist nun auf einmal zum „durchs Feuer gezogenen Geist“ geworden, der sich selbst ein Geschöpf „zeugt“ nach dem „Ebenbilde der ersten vernünftigen Creatur.“ Vergebens forschen wir hier nach einem verbindenden Faden; denn nicht einmal mehr die geläufige Vorstellung, dass da Gott selbst die höchste Schönheit, die menschliche nur ein Ebenbild derselben sei, wird uns durch den lyrischen Sprung zweier unmittelbar auf einander folgenden Sätze gestattet. Mit dem dritten Satze befinden wir uns dann wieder auf ebenem Gebiet, und „die Einheit in der Mannigfaltigkeit“ versetzt uns aus der spekulativen Höhe des §. 6 in die verständliche Deutlichkeit der reinen Formschönheit zurück.

Aber gerade diese Stelle ist es gewesen, welche ihrem Verfasser das Lob eines Schelling eingetragen hat, ein Lob, bedenklicher freilich, als mancher Tadel. Gerade die Identifikation der Schönheit mit der Vollkommenheit, die Versetzung derselben in Gott, als den „Alleinschönen,“ wo sie „wie aus der Materie durch's Feuer gezogener Geist ein Geschöpf sich selbst zeuget,“ hat nur darin gefehlt, dass das „Wunder ausblieb, wodurch das Bedingte zum Unbedingten, das Menschliche ein Göttliches werden sollte,“ dass „der Kreis zwar gezogen war, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, nicht erschien, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die blosse Form möglich hielt.“ Hat er

*) III. S. 35.

nicht selbst wiederholt geäussert, seine letzten Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen; gleichsam vorempfindend den Mangel, und dass ihm fehlte, die höchste Schönheit, die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken." Ob aber auch wohl „die Schöpfung" durch oder nicht durch die Form, ein Gegenstand der reinen Lehre vom Schönen ist? Ob nicht der grosse Mann eben dadurch fehlte, dass er seinem Prinzip an diesem Orte untreu ward, und statt der reinen Formbetrachtung in eine Kosmogonie der Schönheit sich verflüchtigte? Diese Frage wird je nach dem Standpunkt immer verschieden beantwortet werden *).

Wie die „Einheit" und „Einfalt" die ersten, so ist die „Unbezeichnung **)" eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit. Eine solche ist, „deren Formen weder durch Punkte noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden." Sie stellt folglich eine Gestalt dar, „die weder dieser, noch jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen." Die Schönheit soll vielmehr sein, „wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoosse der Quelle geschöpfet, welches je weniger Geschmack es hat, desto gesünder erachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist." Daher ist auch „die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und am leichtesten und es ist zu derselben keine philosophische Kenntniss des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nöthig." Nur „weil in der menschlichen Natur zwischen Schmerz und Vergnügen kein mittlerer Stand ist," kann die reine Schönheit nicht allein der einzige Vorwurf unserer Betrachtungen sein, sondern „wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und der Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst mit dem Worte A u s d r u c k begreifen. Es ist also zum ersten von der Bildung der Schönheit und zum zweiten von dem Ausdruck zu handeln."

*) Es ist darum voll Bedeutung, dass Winckelmann der Allegorie in der Kunst eine eigene Schrift gewidmet hat. IX. S. 5.

**) §. 23.

Mit diesem vielberufenen Ausspruch, der in der Geschichte, wie in der Philosophie der Kunst eine entscheidende Rolle spielt, scheint es nicht zu stimmen, wenn Winckelmann gleich darauf von der Bildung „individueller“ Schönheit spricht, denn wie sollte diese nicht „dieser oder jener bestimmten“ Person eigen sein? Wie der Zusammenhang zeigt*), versteht er darunter das einzelne Schöne, in „Nachahmung einer schönen menschlichen Gestalt“ und stellt sie der „idealischen“ gegenüber, welche „eine Wahl schöner Theile aus vielen Einzelnen und Verbindung in Eins“ ist. Aber auch hier drückt er sich für einen strengen Denker nicht scharf genug aus. Während es einmal scheint, dass er nur das „klare Wasser“ der Schönheit dem „Ausdruck“ entgegensetze, liegt es das anderemal nahe zu meinen, dass er „die Bildung“ dieser oder jener „bestimmten“ Person dem „unpersönlichen Ideale“ entgegenhalte. Beides aber ist offenbar nicht Eins. Die Darstellung der reinen Form ohne Ausdruck, d. i. ohne eigentliche Bewegtheit durch Affekt schliesst die Individualität der Form nicht aus, sondern ein; das „unpersönliche Ideal“ dagegen schliesst sie aus. Jene Auslegung lässt viele Ideale der Schönheit zu, diese dagegen nur Eins. Der Kanon des Polyklet würde nach der letztern das reinste Ideal sein, eine „Sammlung und Verbindung aller denkbaren einzelnen Schönheiten zur höchsten Idee der menschlichen Schönheit**),“ das von Andern auch zu einer „Sammlung aller möglichen Schönheiten überhaupt“ erweitert worden ist, zu einer wahren „absoluten“ Schönheit!

Von letzterer Seite hat namentlich Rumohr die sogenannte „Idealität“ der Winckelmann'schen Aesthetik angegriffen***) und

*) S. 62. u. 68.

**) §. 21.

***) Ital. Forsch. I. In dem bekannten Briefe Raphaels erblickt Rumohr (S. 33) den eigentlichen Ursprung der „modernen“ Meinung, für welche er auch Winckelmann, der sich, (I. S. 17,) auf ihn beruft, verantwortlich macht, „dass Formen der Darstellung denkbar und möglich und wünschenswerth seien, welche der künstlerischen Erfindung durchaus angehören.“ Daraus entsprang jene „schöne moderne Manier,“ welche nach einer characteristischen Aeusserung Michelagnolos, die er aus Vasari anführt, die Natur in der Form „aus freier muthwilliger Erfindung und willkürlicher Gewandtheit“ zu überbieten suchte. Zwar schienen die daraus entspringenden

ihr den Mangel individueller Schönheit zum Vorwurf gemacht, während A. Feuerbach (im „vatikanischen Apollo") Winckel-

„Zerrbilder" der Manieristen auf den ersten Blick unvereinbar, mit jener hingebenden Bewunderung des classischen Alterthums, welche seit Winckelmann bei unerheblichen Störungen in immer weitern Kreisen sich ausgebreitet habe. Trotzdem aber habe selbst der Eindruck classischer Vorbilder nicht vermocht, den „freigelassenen" Geschmack vom Schlechten abzuwenden; fast unablöslich habe sich die manieristische Vorstellung von einer gewissen Unentbehrlichkeit oder Auserlesenheit menschlich willkürlicher, von der Natur abweichender oder wenigstens sie übertreffender Formen verbunden mit allem Wahren und Richtigen, welches in der Richtung, die Winckelmann und Lessing angegeben, über die Kunst überhaupt oder über einzelne Seiten und Verhältnisse derselben gedacht und geschrieben worden, festgesetzt. Aber der ganze Streit dreht sich um das Beiwort „willkürlich," das Rumohr stets, aber Winckelmann nie den sogenannten Idealformen gibt. Einem, wie er nachweist, in der Künstlersprache längst, bevor Winckelmann dem Worte einen „vernünftigen, menschlichen Sinn beigelegt" (also doch!), üblichen Sprachgebrauch gemäss, sei das Wort Ideal „stets von einer zwecklosen Willkürlichkeit der Formen" verstanden worden. Hier aber handelt es sich darum, ob auch Winckelmann es in diesem Sinne verstanden habe. Aus dem Zusammenhang geht jedoch hervor, dass Winckelmann zwar an eine „Sammlung und Verbindung aller einzelnen Schönheiten zur höchsten menschlichen Schönheit" gedacht, diese selbst aber keineswegs „willkürlich" bestimmt habe. Vielmehr indem er alle Theile des Ideals aus den schönen Naturformen entnimmt, zweifelt er nur, dass diese Verbindung aller Einzelheiten in der Natur anzutreffen sein werde. Nur in Bezug auf diese ist daher sein Ideal „idealisch", in Bezug auf das Verbundene aber durchaus „natürlich." Also keineswegs „abweichend" von der Natur, sondern in deren Sinn und mit ihren Mitteln handelnd. Ja er geht sogar, wie Rumohr selbst anmerkt, auf die Natur zurück, die er zur Richterin für die Abweichungen des Künstlers aufstellt, in dem Satze: „sowie es sich auch in der Natur schöner wohlgewachsener Menschen findet" (V. 4. §. 2.) Darin liegt aber nicht wie Rumohr (S. 44) meint, eine „Inkohärenz", sondern eine Berufung auf die schöne, d. i. idealische Natur, von der unschönen d. i. unidealischen Kunst. Genau diess ist aber auch Rumohrs Meinung, der die Naturalisten ebenso sehr tadelt, wenn ihre Formen der Darstellung „jedem in Wirklichkeit sich zufällig darbietenden Gegenstand nachgebildet," als die „Idealisten," wenn die ihren „willkürlich ersonnen" sind. Also nur Naturformen, aber nur schöne Naturformen! Ueber das Letztere vermag jedoch nicht wieder die Natur, sondern nur der „Schönheitssinn„ das „interesselose Wohlgefallen," von dem Winckelmann spricht, zu urtheilen. Rumohr, der sich nur auf die

mann in Schutz nimmt. Nach seiner Ansicht stellen die schönsten antiken Statuen „Götterindividuen," die homerischen Urbilder schöner Wirklichkeit dar. Ebenso treten sie bei Winckelmann auf. Nach ihm ist „die Schönheit jedem Alter eigen, aber in verschiedenem Grade," doch aber „gesellt sie sich der Jugend vornehmlich." In ihr hätten „die Künstler mehr als in dem männlichen Alter, die Ursache der Schönheit gefunden; in der Einheit in der Mannigfaltigkeit und in der Uebereinstimmung, indem die Formen der schönen Jugend der Einheit der Fläche des Meeres gleichen, welches in einiger Entfernung eben und stille, wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist und Wogen wälzet, Ja er neigt sich an andern Stellen wieder so sehr zur Vorstellung eines rein allgemeinen, weder durch das Alter, noch Geschlecht modifizirten Schönheitsideals herüber, dass er sogar die alten Künstler in Schutz nimmt, die das „idealische Gewächs der Jugend stückweis in Verschnittenen bemerkten," und „in dem jugendlichen Gewächs einiger Gottheiten, als des Apollo, des Bacchus zum Ideal erhoben." Er findet es ganz consequent, wenn „die Kunst weiter ging und die Schönheiten beider Geschlechter im Hermaphroditen vereinigte." Aber diese Schönheit war „idealisch," eine Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur," die „kein metaphysischer Begriff ist, so dass das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Figur besonders stattfindet, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kann gesagt

Natur bezieht, übersieht, dass er selbst nicht jede „zufällige" Natur gelten lässt. Von dieser Seite treffen Winckelmann Rumohr's Vorwürfe mit Unrecht, so sehr er gegen die „Manieristen" im Rechte ist. Ebenso möchte sich Rumohr im Irrthume befinden, wenn er mit seiner „durchaus anschaulichen Auffassung und Darstellung in der bildenden Kunst" sich mit Winckelmann's wahrer Ansicht im Widerspruch meint. Das Nicht-Anschauliche ist auch nach Winckelmann kein Gegenstand der Kunst. Aber Rumohr macht Winckelmann den Vorwurf des „Ideals," während er selbst darunter ganz etwas Anderes versteht, als dieser. Ihm ist „Ideal" die Darstellung von Ideen oder im Geiste ausgebildeter Vorstellungen, während es Winckelmann die Sammlung und Verbindung einzelner (der Natur entnommener) schöner Formen ist. Aus jener Erklärung folgert Rumohr, dies Ideal zwinge der Natur etwas auf, nach dieser schmiegt sich das Ideal den schönen Naturformen an. Diese sind unter allen Umständen etwas unabänderlich Gegebenes, das Beifall erzwingt, aber nicht vom Beifall abhängt.

werden. Denn stückweise finden sich ebenso hohe Schönheiten in der Natur, aber im Ganzen muss die Natur der Kunst weichen." Daher ist auch der Lehrsatz derer, die „nur individuelle Schönheiten denken können" und der so lautet: Die alten Statuen sind schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sind: und die Natur wird allezeit schön sein, wenn sie den schönen Statuen ähnlich ist, nur dem ersten Theile nach wahr, „aber nicht einzeln, sondern gesammelt (collective), der zweite Satz hingegen ist falsch: denn es ist schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der vatikanische Apollo ist."

Damit steht auch §. 35 nicht im Widerspruch, in welchem Winckelmann Rafael und Guido tadelt, dass sie in der Natur kein würdiges Vorbild für die Köpfe der Galathea und des heil. Michael zu finden glaubten, während er Bildungen des Gesichts gefunden, die „ebenso vollkommen seien, als diejenigen, die unseren Künstlern Muster der hohen Schönheit sein müssten." Denn hier spricht Winckelmann nur vom „Gesicht," nicht aber vom „ganzen Gewächs," jenes, aber nicht dieses werde in der Natur vollkommener angetroffen, als in der Kunst. „Das Ideal aber ist blos zu verstehen von der höchsten möglichen Schönheit der ganzen Figur, welche schwer in der Natur in eben dem hohen Grade sein kann, in welchem einige Statuen erscheinen."

So stellt sich schliesslich doch ein schwerverhehlter Widerspruch zwischen Winckelmanns kunstphilosophischer Theorie und seinem richtigen ästhetischen Urtheil heraus, indem letzteres ebenso entschieden mehrere Ideale, als jene nur eines anerkannte. Denn sobald das Ideal die Verbindung aller nur denkbaren Schönheiten zu einem Ganzen sein soll, läuft die Kunst offenbar Gefahr ins Monströse zu verfallen, einen geschlechts-alter-individualitätslosen Gliedermann zu schaffen. Ein Absolutes der Schönheit ist wie Eins der Metaphysik formlose Form, indifferente Differenz, qualitätslose Qualität, nichtsseiende Allheit, eine alle erdenklichen Gegensätze in sich aufgelöst tragende Null.

Der anderwärts von Winckelmann gebrauchte Vergleich der Schönheit mit dem „klaren Wasser" wäre hier am treffendsten, wenn man nicht annehmen müsste, derselbe habe namentlich im Gegensatz gegen den leidenschaftlich bewegten Ausdruck gelten

sollen. Auch spricht Winckelmann an andern Orten *) sogar von idealischer Bildung der Thiere, woraus hervorgeht, dass der Ausdruck „alle möglichen Schönheiten" doch im Grunde nur auf den engeren „aller innerhalb einer gewissen Gattung denkbaren Schönheit" zu beschränken sein dürfte. Das „absolute" Ideal war sonach nichts, als ein Rest jenes Platonismus, den wir durch Winkelmanns Lehren mehrmals haben hindurchschimmern sehen, und der das Wesen der Schönheit in die möglichst vollständige Darstellung des Gattungscharakters und die höchste Schönheit folgerecht in den Ausdruck der höchsten Gattung, des Absoluten setzte. Das „klare Wasser" der Schönheit entspräche der reinen Darstellung der „Idee," die Nothwendigkeit, dass die Natur im Ganzen der Kunst zu weichen habe, entspränge aus jener Geringschätzung des unvollkommenen Abbilds, gegen das reine Urbild, die ein wesentliches Merkmal des Platonismus ausmacht. Eben daher käme der Ausspruch, dass die Natur in einzelnen Schönheiten zwar die Idee erreicht, aber nur die Kunst diese gesammelt zu einem würdigen Spiegel des Ideals erhebe. Wie das Licht in seine Farben tritt die Schönheit der Gattung in Individuen auseinander, deren Eines in seiner Hand, das Andere im Auge, das Dritte in der Form des Fusses die reine Spur der Urform zeigt; der Künstler, der disjecta membra zusammenliest, stellt aus ihnen nachschaffend das reine Abbild des Urbildes zusammen.

So wurzelt Winckelmanns Lehre ihrem Wesentlichen nach im Boden der Platonischen Aesthetik. Ein wahrer „spätgeborner Grieche" unterliegt er demselben Eindruck, lässt er sich bestechen durch dieselbe Kunst, welche Plato die Mängel seiner Theorie verhüllt hatte. Im ersten Buche haben wir auf den „plastischen" Charakter der Platonischen Metaphysik hingewiesen, bei der ein vollendetes Urbild dem Bildner als Vorbild dient, dessen im Ganzen nie, und nur im Einzelnen erreichte Vollkommenheit er seinen einzelnen Produkten aufprägt. Wie es bei diesen zu geschehen pflegt, dass an einem diese, am andern jene Partie des Urbildes besser gelingt, so wiederholt in den einzelnen Naturdingen das eine diese, das andre jene Seite der Idee treuer, keines aber die Ganze. Der Kunst bleibt nun

*) IV. 2 §. 40.

die Aufgabe, nicht bloss Gelungenes im Einzelnen, sondern das in dem Einzelnen Gelungene in einem Gesammtbilde zu leisten. Was die Natur, das Auge auf das schöne Urbild geheftet, begonnen, soll die Kunst jetzt vollenden, die aus der Einheit in die Einzelnen zerstreute Schönheit aus der Zerstreuung in die Einheit zurückführen. Dort schon wurde bemerkt, dass in dieser Schlussreihe nur die Unterstellung falsch sei, die eben von der Plastik hergenommen worden ist, dass ursprünglich wie bei dieser schon das Augenmerk auf die Hervorbringung des Schönen gerichtet gewesen sei. Die Natur, die künstlerisch verfährt, hat darum nicht den Zweck des Künstlers. Sie bildet nicht wie dieser das Schöne, weil es schön ist, und es ist ebensowenig wahr, dass Alles, was sie bildet, schön, als dass Alles, was schön ist, durch sie gebildet wird.

Der Platonischen Lehre ist Urbild und schönes Urbild Eins, wie es beim plastischen Künstler Eins ist. So wenig sie beim Künstler ein hässliches Ideal, so wenig kann sie sich ein solches bei der zeugenden Natur denken. Die Natur ist ihr selbst ein plastischer Künstler, nicht nur ihrer Methode, sondern auch dem Endzweck ihres Bildens nach. Sie übersieht, dass für die Kunst die Schönheit der ganze, für die Natur nur einer, ihrer Zwecke ist und noch dazu nur ein sehr untergeordneter.

Der Widerspruch wird sogleich sichtbar, sobald die platonische Aesthetik sich von der Idee des Menschen und allenfalls „der edleren Thiere" entfernt. Auf beide ist der Vergleich mit der Plastik noch anwendbar, denn hier fällt noch das „Urbild" mit seinem „schönen Urbild" zusammen. Sobald wir aber zu den niedern Thiergattungen herabsteigen, kömmt uns sogleich entschieden abschreckende Hässlichkeit entgegen, welche eben desshalb auch keine Gegenstände der Plastik sind, von der zeugenden Natur aber nichts desto weniger nach einem „Urbild" erschaffen wurden. Der Natur müssen wir folglich „hässliche Urbilder" zugestehen, von der Kunst dürfen wir sie leugnen.

Diese bringt nur das Schöne hervor, jene erzeugt auch das Unschöne, wenn ihre Zwecke es von ihr fordern.

Winckelmann hätte dies umsoweniger verkennen dürfen, da ihm „die Schönheit der wahre Endzweck und der Mittelpunkt"

der Kunst ist. Als hätte er ein dunkles Gefühl davon, dass die Schönheit nicht der einzige Endzweck der Natur sei, treibt es ihn immer über diese hinaus, um die Schönheit zu finden. Aber da er als echter Plastiker von der menschlichen Gestalt und den edleren Thieren sich nicht entfernt, so entgeht ihm, wie Plato der tiefe Widerspruch, der sich zwischen der auf das Schöne gewandten Kunst und der auf Darstellung der Gattung überhaupt ohne Unterschied der Schönheit oder Hässlichkeit gewandten Natur darstellt. Wie Plato fordert er für die Kunst nur die Darstellung des Urbildes, ohne zu bedenken, dass die Voraussetzung der Schönheit des Urbildes nur unter der gleichzeitigen Annahme einer nur auf das Schöne gerichteten Natur besteht.

Dies letztere aber leugnet Plato selbst, wenn er nicht das Schöne, sondern die Idee des Guten zur Alles beherrschenden Idee macht. Zwar ist das Schöne mit dem Guten unzertrennlich verbunden, aber wie aus der Darstellung der Platonischen Lehre erhellt, nur beiläufig und dergestalt, dass das Gute jederzeit ein Schönes, nicht aber umgekehrt nothwendig jedes Schöne ein Gutes sei. Denn nicht Mass und Harmonie überhaupt, sondern zwischen den einzelnen Seelenkräften, mache das Wesen der Tugend, das Gute aus; dieses ist das Schöne am Willen, ausserhalb dessen das Mass und die Harmonie noch an Vielem zu denken möglich und wirklich ist, ohne dadurch zu etwas Anderem, als zum Schönen zu werden.

Nicht sowohl, dass er sich in Bezug auf die menschliche, und höhere thierische Gattung an die platonische Lehre gehalten, als dass er so wenig, wie dieser die Giltigkeit des Begriffs in Bezug auf niedere Gattungen des Lebendigen untersucht habe, kann daher Winckelmann vom philosophischen Standpunkte aus zum Vorwurfe gemacht werden. Indem er dadurch verführt die idealische Schönheit in den möglichst vollkommenen Ausdruck der Gattung setzt, der nur einer sein kann, kommt er mit seinem richtigen Gefühle in Widerspruch, welches ihn bei Betrachtung der antiken Götterstatuen sogleich zu einem „männlichen“ und „weiblichen“ Ideal und zu verschiedenen „Stufen“ und „Begriffen“ der Schönheit leitet. In der That bekümmert er sich weiterhin um seine allgemeine Theorie der Schönheit wenig und schwelgt

im gerechten Entzückungsrausch sowohl über die einzelnen Schönheiten, als die individuelle Verknüpfung derselben zu einzelnen Götterbildern. Ihm ist die Theorie eine Fessel, die er sobald als thunlich von sich abwirft, um zum Genusse des einzelnen Schönen überzugehen und dieses mehr als ein thatsächliches zu schildern, als für dasselbe als ein zu Schaffendes Vorschriften aufzustellen. Dasselbe wird ihm trotz seiner nur das Allgemeine, die Gattung begünstigenden Theorie in der allgemeinen Anschauung so sehr ein Individuelles, dass er alle Einschliessung desselben in bestimmte Formen und Regeln geradezu verwirft, die „elliptische Schönheitslinie“ als eine „unlehrbare“ bezeichnet, die Proportionalität aber zwar als „Grund der Schönheit,“ aber doch als einen „abgesonderten Begriff und ausser dem Geistigen der Schönheit“ gelegen anführt, ohne den zwar die Schönheit nicht gedacht werden, der aber zu dieser nicht hinlänglich sein kann*). „Denn wie die Gesundheit ohne andere Vergnügen kein grosses Glück sein kann: so ist, eine Figur schön zu zeichnen, nicht hinlänglich, dass dieselbe in der Proportion richtig sei; und so wie die Wissenschaft vom guten Geschmacke und von Empfindung gänzlich entfernt sein kann, ebenso kann die Proportion, welche auf dem Wissen besteht, in einer Figur ohne Tadel sein, ohne dass dieselbe dadurch schön ist.“ Daher sind „viele Künstler gelehrt in der Proportion, aber wenige haben Schönheiten hervorgebracht, weil hier der Geist und das Herz mehr als der Kopf arbeitet.“ Auch werden, da das Idealische der Schönheit von den alten Künstlern als der höhere Theil derselben betrachtet worden, diesem die bestimmten Verhältnisse unterworfen und diese jenem gleichsam zugewäget mit einiger Freiheit, die zu entschuldigen ist, wenn es mit Grunde geschehen ist. Die Brust von der Halsgrube bis an die Herzgrube, die nur eine Gesichtslänge haben soll, ist mehrentheils, um der Brust eine prächtige Erhabenheit zu geben, einen Zoll und vielmals noch länger u. s. w.**).

Damit aber wird abermals der wahre Werth aller Schönheit in die Bedeutung gesetzt, welcher die Form sich unterordnet,

*) V. 4. Kap. §. 1. u. 2.
**) A. a. O. S. 227.

und der obenerwähnte Widerspruch zwischen Winckelmann's Theorie und seinem Kunsturtheil kehrt wieder zurück. Ihn beherrscht nach einer Seite die Plotinianische Anschauung, nach welcher der Geist Alles ist und die Form nichts, nach der andern ein reiner Schönheitssinn, für den in der Form alle Schönheit liegt. Ueber den Zweck der Kunst kreuzen sich ebenso widersprechende Urtheile. Hören wir ihn, wo er von der allgemeinen Aufgabe derselben spricht, so hat sie kein anderes Ziel, als die äussere Darstellung der Schönheit; blicken wir dagegen auf die Folgerung, die seiner philosophischen Grundlage entspricht, so kann sie keine andere Aufgabe haben, als die sichtbare Darstellung des Höchsten. Nach Jenem müsste der Werth des Kunstwerkes in der Form, nach diesem in dessen geistigem Gehalte liegen. Seine Schrift über die Allegorie und den Werth, welchen er dort, wenn auch zunächst nur in Bezug auf die bildenden Künste auf die „Andeutung der Begriffe durch Bilder" legt*), ist auch in weiterem Sinn für seine Anschauung der Kunst charakteristisch. Eine Kunstphilosophie, deren höchste Schönheit in Gott, dem reinen Geiste, enthalten ist, konnte konsequenterweise zu nichts Anderem gelangen. Für sie müsste alles sinnlich Schöne eben nur dadurch schön, weil sie das Uebersinnliche, jede Form nur dadurch bedeutend, weil sie das formlose Göttliche andeutet, das Besondere durch das Allgemeine, dessen Sinnbild es ist, das endliche Begränzte durch das gränzenlose Unendliche werthvoll sein, das sich darin darstellte. Alle Schönheit dieser Art kann nur allegorisch sein.

II. Raphael Mengs.
(1728—1779).

Je seltener es ist, dass ein hervorragender Künstler sich zugleich in theoretische Erörterung über die Schönheit einlässt, um desto sorgfältiger ist eine derartige Betrachtung zu prüfen. Es ist charakteristisch, dass unter allen grossen Malern der neuern Zeit ein derartiger philosophischer Versuch gerade nur von einem Deutschen gemacht worden ist. Raphael Mengs führt nicht umsonst den Namen „pictor philosophus" und die klare, hohe Den-

*) IX. S. 19.

kerstirn seines Bildnisses in den Uffizien lässt es zweifelhaft, ob sie mehr ein künstlerisches Genie, oder einen scharfen analysirenden Verstand beherberge. Ein seltenes Streben sich über die Gründe der Schönheit völlige Rechenschaft zu geben, verbunden mit dem lebhaftesten Gefühl für dieselbe musste ihn mit Winckelmann zusammenführen, der im Punkt der archäologischen Gelehrsamkeit ebenso sein Mentor, wie Mengs in technischer und künstlerischer Beziehung Winckelmann's Führer ward. Lange hätte dieser nach Göthe's Ausdruck *) „in den weiten Kreisen alterthümlicher Ueberbleibsel nach den werthesten, seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen herumgetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eigenes, grosses Talent auf die alten und besonders auf die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit werth ist. Hier lernte dieser die Schönheit der Formen und ihre Behandlung kennen und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift vom Geschmack der griechischen Künstler zu unternehmen." Winckelmann aber veranlasste Mengs, seine Gedanken über Schönheit und Geschmack überhaupt und zunächst in der Malerei zu Papiere zu bringen. Dies geschah unmittelbar vor dessen Abreise nach Spanien und ist die erste Schrift von Mengs, die in deutscher Sprache ursprünglich abgefasst wurde. Der erste Theil dieses Traktats **) handelt von der Schönheit, der zweite vom Geschmack, der dritte von den Beispielen des guten Geschmacks. Der dritte ist wie der umfangreichste, so natürlicherweise der werthvollste. Der feinste Schönheitssinn vereint sich mit der grössten technischen Kenntniss, um, indem er an Rafael den Ausdruck und die Komposition, an Correggio das Helldunkel, an Titian das Kolorit als vollendete Muster hervorhebt, die Basis eines künstlerischen Eklekticismus abzugeben, durch welchen Mengs als Maler selbst sich eine unvergängliche, wenn gleich immer nur die Stelle eines vollkommenen Eklektikers gesichert hatte. Das innere Gerüst seiner Kunst, die wie keine ein Produkt des Nach-

*) Winckelmann und sein Jahrh. XXXVII. 36.

**) Hinterlassene W. W. II. Band.

denkens, der Kenntniss und des feinprüfenden Verstandes wenigstens ebensosehr als der natürlichen Anlage war, liegt in diesen Betrachtungen aufgeschlagen. Darum sind noch heute die Worte beherzigungswerth, mit welchen er die „jungen Künstler," für welche er geschrieben habe, ermahnt „dieselben aufmerksam und nachdenkend durchzulesen," indem er versichert, „dass er blos durch diese Denkungsart und durch anhaltendes Studium und Beobachten die Kunst der Malerei höher gebracht habe, als viele seiner Zeitgenossen."

Der erste Theil handelt von der Schönheit. „Da die Vollkommenheit mit der Menschheit nicht bestehen kann und allein bei Gott anzutreffen ist, der Mensch aber nichts begreifen kann, als was unmittelbar in die Sinne fällt, so hat ihm der Allweise einen blos anschauenden Begriff von der Vollkommenheit, die ausser ihm ist, eingeprägt, und dieses ist es, was wir „Schönheit" nennen. Sie ist daher „in allen erschaffenen Dingen insofern, als unsere Einbildungskraft und das Gefühl unserer Seele sich keinen höheren Begriff von der Vollkommenheit alles dessen, was wir sehen, machen kann." Sie begreift „alle mögliche erhabene Eigenschaft und Grundkraft an sich; diese können sich aber in keinem körperlichen Wesen finden, denn solange etwas körperlich ist, muss es unvollkommen sein." Wir erhalten auf diese Art „eine Art der Vollkommenheit, welche den menschlichen Begriffen angemessen ist, nämlich eine solche, bei welcher sich unsere Sinne nichts mangelhaftes und unvollkommenes mehr vorstellen können, und eben diese Vergleichung der Vollkommenheit selbst ist es, welche wir mit dem Namen der Schönheit belegen." Zwischen ihr und der göttlichen ist ein Unterschied, wie zwischen dem unsichtbaren mathematisch an sich unzertheilbaren und dem sichtbaren, nur von uns nicht weiter zerlegbaren Punkte. Wie man diesen den sichtbaren Punkt, so kann man die Schönheit eine „sichtbare Vollkommenheit" nennen. „Sowie in dem sichtbaren Punkte der unzertheilbare oder mathematische Punkt als wirklich gedacht werden kann, so muss man sich auch in der Schönheit, ob sie gleich ebensowenig sichtbar ist, die Vollkommenheit gedenken. Keine dieser verborgenen Vollkommenheiten siehet das Auge, aber die Seele empfindet sie, weil diese, (nämlich die Seele und die Vol-

kommenheiten) von der höchsten Vollkommenheit erschaffen und gleichsam der Ausfluss derselben sind."

Schon der Verfasser der Anmerkungen zu dem Traktat von Mengs, der Chevalier d'Azara, hat dazu bemerkt, „dass in Ansehung des praktischen Theils und des Geschmacks Niemand besser die Schönheit, welche so lange er lebte, sein Lieblingsgegenstand war, zu zergliedern und auszudrücken wusste, als Mengs, dass er aber in der Theorie die Meinung der Platoniker von dem Ursprung dieser erhabenen Eigenschaft angenommen, worin er durch die Metaphysik seines Freundes Winckelmann belehrt worden sei *)." In der That stimmt obige Erklärung mit der Winckelmann's in der Kunstgeschichte fast wörtlich überein und verwickelt ihn wie diesen in bedenkliche Schwierigkeiten. Dazu gehört vor Allem, dass hiernach sich die Schönheit „in jeder Sache einzeln und in allen zusammengenommen finden," dass es zugleich eine Vollkommenheit jedes einzelnen Körpers und alles Körperlichen überhaupt geben soll. Wird mit dem letztern Ernst gemacht, so gibt es überhaupt nur ein Schönes, weil nur ein Vollkommenes, Gott, und die Schönheit ist nichts, als die Sichtbarkeit Gottes; gilt aber das erstere, so gibt es zwar soviel mögliche Vollkommenheiten, als einzelne Gattungen von Körpern, aber es gibt keine Vollkommenheit, die diese sämmtlich in sich vereinigte, gleichsam einen vollkommenen Körper, der an sich die Vollkommenheiten aller Gattungen trüge. Es ist derselbe Grundirrthum, den wir in der platonischen Lehre gefunden und unter zahllosen Formen wiederkehren sehen werden. Auch ist wie bei Winckelmann, so bei Mengs in der Folge nur von der Schönheit als sichtbarer Vollkommenheit der einzelnen Körper die Rede, so dass die Schönheit als sichtbarer Inbegriff aller denkbaren Vollkommenheiten dahinten erscheinet, wie es auch nicht anders sein kann. So wenig die Vollkommenheit des Pferdes, deren sichtbarer Ausdruck die Schönheit des Pferdes ist, sich mit der des Menschen, so wenig, und noch viel weniger lässt sich die göttliche Vollkommenheit als Inbegriff aller Vollkommenheit des Pferdes, des Menschen u. s. w. denken. Eine solche Vollkommenheit wäre ein

*) S. 99.

vollkommenes Unding und dasselbe sichtbar gedacht ein monströses Ungeheuer.

Der Ursprung dieser Darstellung beruht auf der Meinung, dass dasjenige, was an Vollkommenheit höher steht, als ein Anderes, nothwendig dessen Vollkommenheiten mit an sich tragen müsse. Folgerichtig muss das Höchste, Gott, alle Vollkommenheiten, die in den einzelnen Gattungen zerstreut liegen, in seiner Person vereinigen. Die ganze Natur, heisst es*), ist als eine Gemeinde vorzustellen, worin jedes Mitglied seine eigene Stelle einnimmt, ob sie gleich alle dem Range nach von einander verschieden und einer immer höher als der andere ist. Wenn der ganze Körper nun mit seiner Bestimmung vollkommen übereinkommt, so ist er schön, und so ist Schönheit in jedem Körper, wenn er nach dem Begriffe, den ich mir von ihm mache d. i. nach der Erkenntniss seiner Bestimmung vollkommen ist; aber der, dessen Rang höher ist, ist schöner, als der andere.

Damit reimt es sich schwer, wenn Mengs gleich darauf die Bemerkung macht, dass diejenigen Theile, welche vollkommener an Schönheit sind, auch weniger Nutzen mit sich bringen, diejenigen dagegen, welche wenige Schönheit haben, desto nützlicher seien. Man sollte das Gegentheil erwarten. Da dasjenige, was mit seiner Bestimmung vollkommen übereinkommt, ohne Zweifel das Nützliche, nach Obigem aber zugleich das Schöne ist, so sollten Schönheit und Nützlichkeit immer im geraden Verhältnisse mit einander stehen. Allein „die Ursache ist, dass die geringeren mehr der Wirkung und Anstrengung gewohnt seien und zu mehr als einer Absicht gebraucht werden können; die vollkommeneren aber sind geschickt nur eine Wirkung hervorzubringen und daher auch nur zu einer Sache tauglich.“ So sonderbar es nun lautet, dass Dasjenige, welches zu m e h r e r e n Bestimmungen geeignet ist, deshalb weniger vollkommen sein sollte, als dasjenige, das nur zu einer taugt, so schimmert hier dennoch die Ahnung eines Richtigen, des wichtigen Unterschiedes zwischen dem Nützlichen und Schönen durch. Allein sie schimmert auch nur, denn gleich S. 21, hat die Wirkung der Schönheit wieder ihren Ursprung in „der Bestimmung, welche der Schöpfer allen Dingen festgesetzt und

*) S. 18.

gleichsam zur Pflicht gemacht hat." Und zwar liegt darin die untrügliche, in der Verschiedenheit der Begriffe aber, welche wir uns von der Bestimmung der Dinge machen, die trügliche Quelle der Schönheit. Denn die Bestimmung, die der Schöpfer in das Ding gelegt, kann nur eine, unser Begriff von ihr aber ein sehr verschiedener sein. „Wir nennen z. B. einen Stein schön, wenn er ganz rein und einfärbig ist und einen andern schön, wenn er mit ganz verschiedenen Flecken und Adern bezeichnet ist. Also denjenigen Stein, von dem wir den Begriff haben, dass er einfarbig sein soll, nennen wir schlecht und hässlich, wenn er zu viel Flecken hat und den andern hässlich, wenn er zu wenig Flecken hat und zu einfarbig ist; denn einer von beiden ist sodann unvollkommen nach unserem Begriff." So ist ferner „ein Mann hässlich, wenn seine Bildung weiblich ist und das Weib ebenfalls, wenn es einer Mannsperson gleicht," kurz, jeder Körper muss, um schön zu sein, die Vollkommenheit seiner Idee und Gattung zur Sichtbarkeit bringen.

Es müsste nutzlose Wiederholung genannt werden, wollten wir abermals darauf hinweisen, dass nach dieser Erklärung der sichtbare Ausdruck jeder, also auch positiv hässlichen Gattung müsste schön genannt werden. Vielmehr verräth Mengs recht deutlich, dass ihm die sichtbare Schönheit eigentlich nur ein Abbild der unsichtbaren und der Vollkommenheit in seinem Sinn eigentlich schon die Schönheit eigen ist. Denn war Schönheit nur die Sichtbarkeit der Vollkommenheit, wie konnte er sagen, dass die Schönheit eine Eigenschaft der (unsichtbaren) Gottheit sei? Hingegeben an Plato's Einfluss verwechselt er die nach Zwecken handelnde plastische Kraft der Natur mit dem Eindruck, den dieselbe auf den Beschauer hervorbringt und nennt die Schönheit die Seele der Natur, während sie vielmehr die Erscheinung der zweckbeseelten Naturkraft ist. „So wie die Seele des Menschen die Ursache seines Daseins ist, ebenso ist die Schönheit die Seele der Gestalten und was keine Schönheit hat, ist todt für uns." Er nennt sie selbst eine „Kraft," da sie vorher nur die „Sichtbarkeit" der Vollkommenheit war, aus einer blossen Beschaffenheit wird sie plötzlich zu einem lebendigen seelenhaften Wesen. Aus der Philosophie des Schönen sind wir mit einem

Sprung in die Philosophie der Natur versetzt, und aus einer Erklärung unseres Wohlgefallens an gewissen Formen wird eine Erklärung des Werdens der Dinge selbst. Die Schönheit, die kaum noch die sichtbare Erscheinung der Vollkommenheit war, ist nun zum Prinzip der Dinge selbst geworden; aber damit um nichts klarer, dass ihre Erklärung von der Oberfläche der Natur in den tiefinnersten Kern zurückverlegt worden ist. Ja während wir uns bei der Definition: Schönheit ist die sichtbare Vollkommenheit, doch wenigstens etwas zu denken vermochten, stellt sie jetzt, wo sie lautet: Schönheit sei die sichtbar gewordene Seele der Gestalten, die eben wieder die Schönheit ist, in der That einen wenig erbaulichen Zirkel dar.

Ist aber so die Schönheit einmal in den innersten Kern der sich auslebenden objektiven Bestimmung der Naturdinge zurückverlegt, so ergeben sich die weitern Folgerungen von selbst. Mengs nimmt darum auch keinen Anstand, zu behaupten, dass, da die Vollkommenheit in einer vollkommenen Grundursache bestehe und jede Gestalt nur einen Mittelpunkt habe, auch die Natur in jedem Geschlecht nur einen solchen besitze, um welchen alle Vollkommenheiten gleichsam in einem Umkreise liegen. Unter allen Steinen sei nur eine einzige Art vollkommen, nämlich der Diamant, unter allen Metallen nur das Gold und unter allen lebenden Geschöpfen der Mensch (die Pflanze ist ausgelassen, da es schwer sein dürfte, eine „vollkommenste" zu finden). Könnte die menschliche Seele bei der Bildung des Körpers ohne Hinderniss wirken, so würde der Mensch vollkommen, mithin auch schön sein. Allein dies geschieht „selten, weil die Seele oft verhindert wird." Dabei wird aber so wenig wie bei Winckelmann klar, ob unter dieser bildenden Natur wie bei Plato die Geschlechts- oder wie bei Aristoteles die individuelle Natur verstanden werde, die Schönheit sonach in dem vollkommenen Ausdruck des genus oder des Individuum zu suchen sei. Es ist dieselbe Grundidee von der vis plastica der Natur, die wir bei Lessing antreffen, nur dass sich dieser als Aristoteliker mehr auf die Seite des Individual —, Mengs und Winckelmann als vorherrschende Platoniker mehr auf die Seite des Gattungscharakters neigen. Folgerichtig muss diesen der Mensch desto schöner sein, je weniger,

jenem je mehr er individuelle Züge an sich trägt, suchen Winckelmann und Mengs am schönen Menschen das, was den Menschen, Lessing das, was diesen Menschen Charakteristisches ausmacht*).

Es ist nun klar, wie Mengs ebenso wie Winckelmann und Lessing auf eine Verschönerung der Natur durch die Kunst und doch in ganz verschiedener Richtung dringen müssen. Denn indem die Natur „bei ihren Hervorbringungen vielen Zufälligkeiten unterworfen ist, welche ihre Produkte minder vollkommen machen," als sie ihrer Anlage nach hätten werden sollen und können, so ist die Kunst dagegen „frei" weil sie lauter schwache Materien zum Werkzeuge hat, die sich der Materie nicht widersetzen. Aus dem ganzen Schauplatz der Natur kann die Kunst das Schönste wählen, aus mehreren Orten die Materialien dazu sammeln und die Schönheit aus vielen einzelnen Menschen zusammensetzen, da indessen die Natur ihren Stoff zur Bildung der Menschen blos von der Mutter selbst hernehmen kann, und übrigens verschiedenen Nebenumständen ausgesetzt ist. Der Mensch kann also durch

*) Es ist darum nicht richtig, wenn der Herausgeber der Mengs'schen Schriften zu dieser Stelle bemerkt, man merke ihnen die Vermischung der Platonischen und Leibnitzischen Philosophie an, welche Winckelmann's Metaphysik Mengs eingeflösst habe. Es findet sich vom Einfluss der Leibnitz'schen Metaphysik wenig oder gar keine Spur bei Winckelmann, der auch nach Göthes Zeugniss von der deutschen Philosophie jener Zeit wenig Notiz nahm. Vielmehr müsste eine genauere Kenntniss derselben ihn so wie Mengs vor den Irrthümern bewahrt haben, welche Lessing unter ihrem Einfluss glücklich vermieden hat. Wären Winckelmann und Mengs Anhänger der Monadenlehre gewesen, welche nur das Individuum als wahrhaft seiend anerkennt, und von einer vis plastica des genus nichts, dagegen von so vielen unter sich verschiedenen individuellen plastischen Naturkräften weiss, als es überhaupt seiende Wesen gibt, so hätten sie nie dahin kommen können, die Aufgabe der Kunst auf die blosse Herstellung des allgemeinen und unbestimmten Gattungsbildes zu beschränken, wodurch sie konsequenter Weise zur „klaren Wasserschönheit" kommen mussten, sondern sie hätten diese vielmehr in die Ergänzung des von der Natur in jedem Individuum Angelegten und durch ungünstige Umstände nicht zur vollständigen Entwicklung Gekommenen setzen, also statt zum leblosen Gattungs- vielmehr zum ausdruckvollsten Individualideal gelangen müssen, wie Lessing that. Jenes ist die Konsequenz des Platonismus, dieses des Leibnitzianismus.

die Kunst viel schöner dargestellt werden, als er wirklich in der Natur anzutreffen ist. Nur idealisch d. i. „wie in keiner einzelnen Blume der Honig allein, sondern in allen Blumen ein Theil desselben anzutreffen ist, woraus die Biene sammelt und ihre Schätze zubereitet" ist die Vollkommenheit, und nicht in die Augen fallend bei jedem Individuum anzutreffen. „Die abgebildete aber und sichtbare Vollkommenheit des Materiellen ist die Schönheit." Daher ist sie wesentlich idealisch d. i. nur in der Einbildungskraft des Künstlers, die vergleicht und sammelt, aber nicht in der Materie vorhanden. Wenn ein Künstler etwas Schönes machen will, so muss er sich über die Materie erheben, nichts ohne Ursache machen und alles Unbeseelte und Ueberflüssige vermeiden, denn dadurch wird Alles erniedrigt. Sein Genie muss durch eine kluge Wahl der Materie Vollkommenheit zu geben wissen. Seine grösste Berechnung muss dahin gerichtet sein, die Begriffe der Dinge wohl auszudrücken, das Vollkommenste aus der Natur zu wählen, damit seine Begriffe dem Zuschauer sinnlich und deutlich seien, jeder Sache verschiedenen Ausdruck mittheilen, der zusammengenommen in der Hauptbedeutung zusammenfliesst. Durch dieses Mittel wird der Zuschauer den Begriff von jeder Sache einsehen und in allen zusammengenommen den Begriff oder die Ursache des Ganzen erkennen. Er wird ein Werk als vollkommen ansehen, worin das Materielle jeder Sache ihrer Absicht gemäss vorgestellt ist. Alsdann wird er die Schönheit des Werkes, die aus allen Theilen zusammenfliesst und seine Seele rührt, recht empfinden. Denn da jede Partie, die in einem solchen Werke dargestellt ist nur eine Ursache oder Geist hat, so wird auch das Ganze geistreich sein und es wird hierdurch die höchste Stufe der Vollkommenheit welcher die Materie fähig ist, erreicht haben *).

Das Treffende dieser Bemerkungen kann nicht hindern einzusehen, dass sie sich nicht überall anwenden lassen. So ist es gewiss eine Vollkommenheit eines zusammengesetzten Kunstwerkes, wenn darin das Materielle jeder Sache seiner Absicht gemäss vorgestellt ist, aber wird sich denn auch bei gewissen sehr einfachen Schönheiten jederzeit eine Absicht nachweisen lassen?

*) S. 32.

Welche soll z. B. der harmonischen Schönheit des Dreiklanges zu Grunde liegen, oder der von Mengs selbst oft angeführten und scharfsinnig erörterten Uebereinstimmung der drei grossen Hauptfarben? Mengs hat als Maler, wie Winckelmann als Archäolog bei seiner Bestimmung der Schönheit die bildenden Künste und darunter die Menschengestalt als höchsten Gegenstand derselben ausschliesslich vor Augen und übersieht, dass die allgemeine Bestimmung der Schönheit ebensogut eine Anwendung auf das Schöne der übrigen Künste leiden müsse. Daher sind seine Betrachtungen, sofern sie allgemein sein wollen, so wenig wie Winckelmann's von Einseitigkeit freizusprechen. Wie Winckelmann sucht er die Schönheit in der sichtbaren Bestimmung, in der Kenntlichmachung des Begriffs des Dinges, während doch weder der Begriff die Bestimmung ausdrücken, noch jedes Ding, um schön zu sein, eine solche haben muss. Die anschauliche Darstellung des Begriffs, die er verlangt, aber ist ein Unding, denn kein Begriff als solcher ist anschaulich; wird aber darunter verstanden, dass der dargestellte Gegenstand unter einen gewissen Begriff falle, so ist das mit dem Hässlichen so gut, wie mit dem Schönen der Fall und es wird dadurch wenigstens kein Anspruch auf Schönheit begründet. Es bleibt daher kein anderer Ausweg, als sich vorzustellen, jedes Gattungsgebild als solches sei schön und der Mensch besitze die Fähigkeit, die Gattungsbilder, deren Abbilder in der Wirklichkeit nur unvollendet angetroffen werden, aus seinem Geiste selbständig zu erneuern. Unter den Gattungsbildern aber sei der Mensch das schönste, so dass er nicht sowohl mit einem Schönheitsmass gemessen, sondern der Schönheitsmassstab von ihm müsse hergenommen werden. So scheinen Mengs und Winckelmann sich die Sache vorgestellt zu haben. Für die Auffindung des Gattungsgebildes des Menschen aber verliessen sie sich im Grunde Beide auf ihr natürliches Gefühl, das sie konsequent ausdenkend auf die platonische Anamnese hätte zurückführen müssen. Dieses ist der wahre Grund der „vollkommensten Wahl" welche Mengs verlangt, denn von welchem Gesichtspunkte sollte sie sonst geleitet werden? Die „Bestimmung" ist hiebei nur ein schulmässiges Aushängeschild. Was haben die nach Mengs' Geständniss „indefinissabeln" Wellenlinien der schönen Bildung

mit der „Bestimmung“ zu thun, wenn diese etwas Anderes sein soll, als eben die Schönheit auszudrücken? Wenn aber die Schönheit mit in der Bestimmung liegt, dann ist sie keine Folge derselben. Dann ist sie vielmehr ein selbständiges Gesetz, oder ein Inbegriff von Gesetzen, welches seine Verwirklichung fordert, wie das sittliche. Dann ist sie ein Zweck neben andern Zwecken, aber nichst selbst eine Folge der Erfüllung dieser andern. Nicht diese werden durch sie, sondern ihr eigenes Gesetz wird durch ihre Erscheinung erkannt.

In welch' weitumfassendem Sinn das Wort Bestimmung von Mengs angewandt wird, sieht man aus seinen Betrachtungen über den Geschmack. Dieser muss nach seiner Meinung bei der Malerei „eine starke Empfindung in den Sehnerven“ hervorrufen. Diese darf jedoch nicht „zu stark sein, denn Alles, was unsere Sehnerven zu sehr anspannt, beleidigt das Gesicht.“ „Unser Verstand findet überall Anstoss, wo Ursache und Bestimmung sich nicht zusammenreimen, folglich in dem Fall, wenn eine Sache ihrer Bestimmung zuwider ist, oder wenn wir in der Sache den Grund ihres Daseins nicht finden und nicht wissen, warum sie diese oder jene Gestalt hat.“ Daher „muss man jede Sache vorher studiren, um zu erfahren, was man in ihr noch anzutreffen wünscht und nachher diejenigen Theile wählen, welche mit diesem Wunsche übereinkommen; diese werden alsdann Schönheiten sein.“ „Schön ist das, was alle reizenden Eigenschaften einer Sache darstellt und hässlich das, was die unangenehmen Theile derselben zeigt.“ Dass dies ziemlich dasselbe sagt, als ob wir uns ausdrückten: schön sei, was die schönen, hässlich, was die hässlichen Eigenschaften der Dinge darstelle, müssen wir uns schon gefallen lassen. Ideal und Nachahmung muss jeder Künstler vereinigen; jenes die Seele gleichsam, diese den Körper ausmachen. Das „erste Produkt des Geschmacks,“ wählt die „Seele aus dem ganzen Schauplatz der Natur die schönsten Theile aus, und zwar nach den Begriffen, welche der Verstand davon sich macht“ nicht aber bringt sie „neue und unmögliche Dinge“ hervor, sonst würde die Kunst mehr „erniedrigt und ihre Schönheiten würden den Zuschauern unverständlich werden.“ Ideal daher nennt Mengs schliesslich die Kunst, „in der Natur eine gute Auswahl zu treffen

und nicht neue Dinge zu erfinden.“ Der „gute Geschmack aber besteht darin, ein Gemälde aus den schönsten Theilen, welche die Natur darbietet dergestalt zusammenzusetzen, dass jeder Theil natürlich und wahr zu sein scheint.“ Es gibt ein Ideal in Zeichnung, im Ausdruck, in der Komposition, im Helldunkel, im Kolorit. In dem ersten ist ihm Raphael, im Helldunkel Correggio, im letztern Titian das unübertrefflichste Muster. Es ist überall dort vorhanden, wo eine Wahl, also eine Vergleichung möglich ist und der Geschmack besteht eben darin, das Passende zusammenzufinden.

Alles, was mit der Bestimmung des Naturdinges harmonirt, gefällt, was mit ihr nicht übereinstimmt, missfällt; der leitende Grundsatz des Geschmacks ist Uebereinstimmung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Harmonie der Erscheinung mit der Bestimmung des Dinges. Von hieraus fällt wie ein erhellender Lichtstrahl auf die ganze Theorie Mengs' und Winckelmanns. Die Vollkommenheit als Uebereinstimmung eines Mannigfaltigen zur Einheit eines Zweckes ist ein durchaus formeller Begriff, der von ihnen jedoch mit derjenigen Vollkommenheit, welche Uebereinstimmung eines Mannigfaltigen zu einem an sich werthvollen Zwecke ist, verwechselt wird. Die Werke der Natur zeigen diese, die Werke der Kunst rein als solche betrachtet nur jene. Jene haben von ihrer Form abgesehen einen an sich werthvollen Zweck, diese können ihn haben. Nun muss offenbar Alles, was als schön erscheinen soll, eine innere Uebereinstimmung zur Einheit zeigen, es muss umgekehrt Alles, was innere Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit zeigt, ein Wohlgefallen erregen. Jede sichtbare Uebereinstimmung eines Mannigfaltigen zur Einheit gefällt als solche, darum verdient aber noch nicht Alles, was blos Einheit in der Mannigfaltigkeit zeigt, das Lob eines andern als der Werth der Schönheit. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet lässt sich in die chaotisch durch einander gestreuten Behauptungen Mengs'ens Ordnung zurückbringen. Von der Betrachtung der wirklichen Zweckmässigkeit der Welt geht er aus, die auf Gottes Weisheit ruht, und schliesst, dass die Schönheit die Sichtbarkeit derselben sei, dass also überall, wo der Zweck sichtbar wird, Schönheit und überall wo Schönheit, ein Zweck vorhanden sein

müsse. Allein schon der erste Satz ist falsch. Dazu, dass die Welt schön ist, trägt ihr wirklicher Zweck nichts bei, schon die Form der Zweckmässigkeit wäre dazu genügend. Diese gefällt ohne Rücksicht auf den Zweck, dieser gefällt und missfällt für sich, oder ist gar nicht vorhanden. Auch das Zwecklose gefällt, wenn es zweckmässig scheint. Sichtbare Zweckmässigkeit ist also eigentlich nichts Anderes, als sichtbare Form der Zweckmässigkeit mit oder ohne wirklichen Zweck und diese gefällt wirklich. Aber nicht alles, was schön ist, muss einen Zweck zu haben scheinen. Der Einklang zwischen Prim und Terz hat weder einen Zweck, noch scheint er einen zu haben und gefällt nichts destoweniger, weil alles Harmonische gefällt. So gefällt alle Form der Zweckmässigkeit nicht um der Beschaffenheit des Zweckes, ja nicht einmal um dessenwillen, weil ein solcher vorhanden zu sein scheint, sondern allein nur des Einklangs willen, der zwischen den Theilen stattfindet. Die Harmonie ist das wahre ästhetische Grundververhältniss, welches weder an einen wirklichen Zweck, noch an die Vorstellung eines solchen gebunden ist. Um ihrerwillen, die um ihrer selbst willen gefällt, gefällt das Zweckmässige und das zweckmässig Scheinende, das Vollkommene und das einheitliche Mannigfaltige. Für sie ist es gleichgültig, ob sie zwischen Mitteln und einem wirklichen Zwecke oder zwischen Mitteln und einem blos vorgestellten Zwecke, ob sie zwischen Theilen in Bezug auf ein Ganzes oder von Gliedern in Bezug auf einen Organismus herrscht, wo sie aber immer stattfindet, erweckt sie ästhetisches Wohlgefallen. In gewissem Betracht kann daher allerdings gesagt werden, dass die Schönheit die sichtbare Vollkommenheit sei, insofern wo immer Vollkommenheit auch Harmonie, also ein Faktor der Schönheit sichtbar wird. Nur darf diese formelle nicht mit der teleologischen Eigenschaft der Tauglichkeit des Gegenstandes für einen bestimmten ethischen Zweck verwechselt werden.

Es wird überall offenbar, dass Mengs und Winckelmann, wo sie von der Vollkommenheit als Grund der Schönheit sprechen, sich zwar so äussern, als ob sie die teleologische Vollkommenheit meinten, aber dennoch blos die formelle meinen. Wenigstens passen sämmtliche Regeln, welche Mengs vom guten Geschmack

und von der Wahl in der Kunst gibt, allein auf die letztere. Ueberall kommt es ihm darauf an, dass die Absicht ihm nicht eine gewisse bestimmte, sondern überhaupt die des Künstlers sichtbar werde, dass auch das kleinste Detail nicht ohne Grund und ohne Beziehung zu der Hauptidee sei. Die Uebereinstimmung zu einem denkbaren oder wirklichen Zweck ist ihm die Hauptsache, nicht die Beschaffenheit des letztern selbst. Jene ist aber eine rein formelle Eigenschaft.

Nur so ist es schliesslich erklärlich, warum Mengs wie Winckelmann allen Nachdruck in der Kunst auf schöne Formen legen, was bei ihrem Ausgang von der rein teleologischen Vollkommenheit sonst völlig unbegreiflich sein müsste. Der rein teleologisch gedachten Vollkommenheit müsste vor Allem die Beschaffenheit des Zweckes die Hauptsache sein und die Form nur insofern, als sie zur Erreichung dieses an sich werthvollen Zweckes geschickt ist. Darnach müsste es geschehen, dass oft das an sich Widerwärtige für schön, das Nützlichste aber, weil es werthvollsten Zwecken dient, für das Schönste gelten müsste. Wir haben selbst gesehen, dass Mengs das Schöne vom Nützlichen geschieden wissen will, weil dieses nur durch seinen Zweck einen Werth empfängt. Von der teleologischen Vollkommenheit, von der er ursprünglich ausging, bleibt aber, wenn man vom Zweck absieht, nichts übrig, als die Uebereinstimmung zwischen den Mitteln, um denselben zu erreichen, die rein formelle Vollkommenheit. Auf diese allein daher erstreckt und beschränkt sich das ästhetische Gebiet, und der menschliche Bau z. B. gefällt nicht durch seinen Zweck, sondern durch die Harmonie seiner Gliedmaassen. Diese letztere allein ist daher auch Gegenstand des Ideals, welches die Harmonie, indess die wirkliche Natur nur den Zweck sucht. Darum begnügt sich die Natur mit solchen Formen, welche die Erreichung des Zweckes nur nicht unmöglich machen, die Kunst dagegen schafft Ideale, welche innere Harmonie, also Schönheit zeigen. Darum ist jene oft nützlicher, aber diese ist schöner. In jener findet sich oft das Schöne, diese sucht das Schöne. Darum erreicht der blosse Nachahmer der Natur nicht selten die Schönheit auch, aber gleichsam zufällig, wie Raphael bisweilen Schönheit des Helldunkels, aber der

idealische Künstler bildet die Schönheit mit Einsicht und Verstand, gleichsam nothwendig wie das Helldunkel des Correggio*).

Die Sichtbarkeit der Bestimmung, auf welche Mengs so hohen Werth legt, ist daher nur ein Fall der sichtbaren Harmonie überhaupt. Wo die Bestimmung bekannt ist, darf die Form des Dinges nicht damit im Widerspruche stehen, aber auch wo sie nicht bekannt ist, muss sie wenigstens eine zu haben scheinen. Die Form der Zweckmässigkeit, mit ihrem Gefolge der Regelmässigkeit, der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit, des Gehalts mit der äusseren Erscheinung führt nothwendig die Erkenntniss einer Harmonie und damit das ästhetische Wohlgefallen mit sich, das an die Wahrnehmung einer solchen geknüpft ist.

So führt uns denn die Betrachtung der Mengs-Winckelmann'schen Ansicht nach Ausschälung der teleologischen Hülle zur Anerkennung eines ästhetischen Grundverhältnisses, dem nur die erforderliche Allgemeinheit fehlt, um der Ausdruck des Inhaltes der Schönheit selbst zu sein. Nichts ist leichter, als die Täuschung, dass Gefallen, das überall wo ein löblicher Zweck in tauglicher Form vorhanden ist, an die Harmonie der Form sich knüpft, dem Zwecke selbst zuzuschreiben und so teleologisches und rein formelles Urtheil mit einander zu verwechseln. Weder Mengs noch Winckelmann sind dieser Täuschung entgangen. Dass sie aber nur in den Worten und nicht in der Meinung begründet war, zeigt der durchgängige Nachdruck, welcher von Mengs wie von Winckelmann auf die „Harmonie“ gelegt wird. In seinen Betrachtungen über die drei grossen Maler ist es die Harmonie, bei Raphael der Komposition, bei Correggio des Helldunkels, bei Titian des Kolorits, welche Mengs an Jedem derselben preist, und der ist ihm der grösste Maler, der wie die Alten die vereinzelten Vorzüge Aller in Harmonie unter sich zu vereinigen vermöchte. Dieser Gedanke des wohlgefälligen Einklangs beherrscht ihn ganz, ist die eigentliche Seele seiner Aesthetik. Mängel der Harmonie auszugleichen, fehlende Glieder harmonisch anderswoher zu ergänzen, so dass der ursprüngliche einheitliche Gedanke auch im einheit-

*) Ebendaselbst S. 66.

lichen Bilde seine volle Verwirklichung finde, ist der wahre Grund seines Idealisirungstriebes, der nicht „Neues“ erschaffen, sondern das „unharmonisch“ Geschaffene „harmonisch“ umzuschaffen bestrebt ist. Das wahre ästhetische Prinzip seiner wie Winckelmann's Theorie ist gar kein anderer Satz, als: Harmonie gefällt. Um dieses Grundprinzips willen haben Beide an dem Zweckmässigen Gefallen, weil sie sich an ihm findet. Wie Plato machen sie zum Grund, was nur die Folge ist, und statt zu sagen: das Zweckmässige gefällt, weil es harmonisch ist, kehren sie den Satz so um: das Harmonische gefällt, weil es zweckmässig ist.

In dieser Umkehrung des wahren Verhältnisses liegt der einzige aber der folgenschwere Irrthum, den erst Kant später zu heben berufen war. Wie sie die Folge des angelernten Vorurtheils war, dass das Schöne sich vom Guten nicht trennen lasse, so trug sie ihrerseits mächtig dazu bei, durch das Ansehen solcher Namen dessen Gewicht zu verstärken. Eine Folge derselben war es, dass die Schönheit mit den zweckmässig wirkenden Kräften in der Welt vermengt, dass sie aus einer Eigenschaft der Dinge, in Folge deren sie uns wohlgefällig werden, selbst zu einer thätigen Kraft erhoben wurde, die eine selbständige Stellung im Werden der Dinge einnimmt. D'Azara bemerkt daher ganz richtig*), dass Mengs in seiner Jugend die Schönheit für etwas Wirk-

*) Anmerkung S. 105.
Dabei möge D'Azara's, des Freundes Winckelmann's und Mengs'ens eigene Ansicht, die von „jener der zweier Freunde“ verschieden war, deren zu Grunde gelegter Beobachtungen aber „theils aus den Schriften des Mengs selbst geschöpft, theils als Frucht eines vieljährigen und vertrauten Umganges mit diesem grossen Manne gewonnen hat,“ ein Plätzchen finden. Nach seiner Meinung ist „die Verbindung des Vollkommenen mit dem Wohlgefälligen ohnstreitig das, was die Dinge schön macht.“ Vollkommen ist für uns Menschen, woran nach unserer Ueberzeugung weder etwas fehlt, noch etwas überflüssig ist. Wohlgefällig ist aber, „was auf unsere Sinne einen gemässigten Eindruck macht.“ Nicht alles, was gefällt, ist schön, obgleich das, was schön ist, „meistentheils“ gefällt. Von dem materiellen Eindruck, der auf die Organe wirkt, kann selbst der Unwissende urtheilen, aber das Vollkommene kann nur der Einsichtsvolle untersuchen, nämlich der, welcher in das innere Wesen und Eigenschaften der Dinge eingedrungen ist,

liches, Reelles gehalten habe; denn wer sie für die Sichtbarkeit der in der Welt thätigen, zweckmässig wirkenden Kraft hält, konnte nicht anders meinen. Mit der teleologischen Vollkommenheit identifizirt war sie ihm nichts Geringeres, als das Weltprinzip selbst und es fehlte ihm nur das Wort, um mit Winckelmann zu sagen, Gott sei die Schönheit. Später, fügt d'Azara hinzu, habe er sich begnügt, nur die Wirkungen der Schönheit anzugeben d. h. er verliess den Versuch ihre objektive Natur zu bestimmen und beschränkte sich auf den subjektiven Eindruck. Weil sie nichts selbstständiges Wirkliches sein sollte, sollte sie jetzt eine blosse Wirkung sein, ohne zu bedenken, dass jeder solchen eine wirkende Ursache, also wenn kein Objekt, doch wenigstens

sie untereinander verglichen und in der Absicht beobachtet hat, um das Fehlende und Ueberflüssige in Absicht auf ihre Bestimmung, wovon ihre Vollkommenheit abhängt, zu entdecken." Folglich ist nur der, welcher seinen Verstand oft geübt und sehr cultivirt hat, ein rechtmässiger Richter der Schönheit und eben daher kann man auch ohne Anstand behaupten, dass die Wahl und Beurtheilung des Schönen allemal mit den Einsichten des Künstlers und Beobachters im Verhältniss steht." Diese Erklärung unterscheidet sich von der Mengs'schen nur durch die Hinzuthat des Wohlgefälligen, welches bei jener als nothwendige Wirkung der Vollkommenheit von selbst verstanden wird. Die Erklärung desselben durch eine „gemässigte" Wirkung auf die Sinne ist ungenügend, denn erst die Folge einer solchen ist das Wohlgefallen. Auch ist sicher nicht Alles schön, was erst einer einsichtsvollen mitunter schwierigen Untersuchung bedarf, um dessen Vollkommenheit einzusehen. In der Art, wie sie dasteht, wäre die Erklärung höchstens durch eine Berufung auf dasjenige zu rechtfertigen, was Mengs (S. 38) über den Eindruck auf die Sehnerven sagt, wo es heisst, dass Alles, was dieselben zu sehr anspannt, das Gesicht beleidige. Allein dies gilt nur von dem Eindruck gewisser Farben und allzu grell abstechender Schatten und Lichter, nicht aber gewisser körperlicher und linearer Formen, die doch gleichfalls zur „zeichnenden Schönheit" gehören. Ueberhaupt gehört der „gemässigte Eindruck" bloss den Sinnen und dem ihnen Angenehmen oder Unangenehmen an, während nach D'Azara's eigenem Ausdruck „im richtigen Urtheil und Gefühl der Schönheit sich die Sinne mit dem Verstande paaren müssen"; über die Art, wie der Verstand sich hiebei verhält, der ja beim Schönen doch nicht wie bei der philosophischen oder historischen Prüfung des Wahren auftreten kann, findet sich bei D'Azara sowenig wie bei Mengs etwas Sicheres angegeben.

eine gewisse feststehende Eigenschaft des Objekts entsprechen müsse. Diese Eigenschaften aber anzugeben, wodurch die Objekte den Eindruck der Schönheit hervorbringen, ist gerade die Aufgabe der Aesthetik und Mengs selbst sieht im Grunde die Harmonie, die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit an den Objekten für eine solche an. Die stoffliche Aesthetik geht über in eine formalistische.

III. Göthe.
(1749 — 1832.)

Schwerlich würde Göthe etwas dawider gehabt haben, als theoretischer Aesthetiker dicht hinter Winckelmann und Mengs eingereiht zu werden. Die Vorliebe für die Niederländer, die er in seiner Jugend zeigt, der Zug zum Naturkräftigen, der in „Ervin" durch die altdeutsche Baukunst belebt wird, verliessen zwar Göthe nie ganz und treten besonders in seiner Hochschätzung der ganz auf Natürlichkeit ausgehenden Kunstansichten Diderot's wieder hervor, aber sein eigenthümlicher Lehrer, dessen Einfluss besonders in Italien „zum Durchbruch" kam, blieb doch Winckelmann, in dessen Schüler- und Freundeskreis sich Göthe in Rom fast ausschliesslich bewegte. Ja Göthe machte Anstalt die theoretischen Ansichten Winckelmann's geradezu ins Praktische einzuführen und Weimar sollte der Mittelpunkt sein, von wo aus nicht nur eine Reform der Poësie, sondern auch der bildenden Kunst ausgehen sollte. Heinrich Meyer, selbst Künstler, als dessen besondere Anempfehlung es galt, aus Mengs'ens und Winckelmann's Schule hervorgegangen zu sein, wurde von ihm als Direktor der Kunstschule nach Weimar gezogen, die allmälig durch Preisausschreibung und öffentliche Ausstellung ihren Einfluss über ganz Deutschland verbreiten und deren praktische Methode zugleich durch theoretische Belehrung in gleichem Sinn in Göthe's der Kunst gewidmeten Zeitschriften, den „Propyläen" und „Kunst und Alterthum" unterstützt werden sollte. Es war Göthe's ausgesprochene Tendenz, für Winckelmann's ausschliessliche Verehrung der Antike Propaganda zu machen.

Wenn diese Bestrebungen den gewünschten Erfolg nicht

hatten, so ist dies zunächst der Einwirkung der romantischen Schule, dann aber auch einem gewissen innern Zwiespalt in Göthe's eigenen ästhetischen Grundansichten zuzuschreiben. Jene, deren Theorie, die zunächst an Kant und Schiller anknüpfte und auf der Festhaltung eines innern von Göthe niemals anerkannten Gegensatzes zwischen Alterthum und moderner Zeit beruhte, kann erst späterhin nach Darstellung der Schiller'schen Theorie ihre Berücksichtigung finden, auf den zweiten ist es aber hier sogleich der Ort, den Leser aufmerksam zu machen. Göthe ist nämlich, so sehr er sich Winckelmann's annimmt, doch kein eigentlich strenger Anhänger desselben, vielmehr nimmt seine Theorie ein Element in sich auf, das der Winckelmann'schen geradezu entgegengesetzt ist.

Als der entschiedenste Gegner der Winckelmann'schen Theorie oder vielmehr des berufenen „geschmacklosen Wassers," das als seine Theorie galt, trat Hirt auf in seinem Aufsatz über das Kunstschöne *), der den Masstab der richtigen Beurtheilung des Kunstschönen und der Bildung des Geschmacks in das „Charakteristische" setzte. Das Schöne bestimmte er als das „Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft ist oder sein kann," was im Grunde nichts Anderes, als die alte Baumgarten'sche Erklärung war, nur wie Bolzano**) treffend bemerkt, „verschlimmert," denn das Merkmal der dunklen Erkennbarkeit fehlt, und statt dessen tritt die Beschränkung auf Auge, Ohr oder Einbildungskraft ein. Das Vollkommene definirte Hirt weiter als „das Zweckentsprechende, was die Natur oder Kunst bei Bildung eines Gegenstandes in seiner Gattung und Art sich vorsetzt," und folgert, dass wir desshalb, um die Schönheit zu beurtheilen, „unser Augenmerk auf die individuellen Merkmale, welche ein Wesen constituiren, auf das Charakteristische desselben richten müssten." Unter Charakter selbst aber als Kunstgesetz sei zu verstehen die „bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck, Localfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung unterscheiden und zwar so wie der vor-

*) In den Horen 1797. 7. Stück.
**) Ueber den Begriff des Schönen. Prag, 1843. S. 71.

gedachte Gegenstand erfordert." Damit war der Zankapfel zwischen die Parteien geworfen und durch die Zweideutigkeit des Ausdrucks einer möglichen Lösung des Streites genügend vorgebeugt. Denn nicht nur, dass zur Beurtheilung der Schönheit die Kenntniss des vorgesetzten Zweckes keineswegs erforderlich, sondern es war der eigentlichen Schwierigkeit, wie das „reine Wasser" des blossen Gattungsbildes zur Individualität desselben sich verhalten sollte, geflissentlich aus dem Wege gegangen. Dem Zwecke nämlich, den das Bildende „in seiner Gattung und Art" sich vorgesetzt, entspricht auch das „reine Wasser" Winckelmann's, das blosse Gattungsgebild vollkommen und man hatte dazu keineswegs nöthig die Aufmerksamkeit auf das Individuelle d. i. auf das Charakteristische zu richten*), sondern bloss auf die Gattungsmerkmale zu lenken.

Welchen Eindruck diese Behauptung auf Göthe machte, ersieht man weniger aus seiner Definition des Schönen, welche Meyer seiner Geschichte der bildenden Künste vorangestellt hat und welche vielmehr nur die Folge davon ist, als aus dem für die Bestimmung der Göthe'schen Kunstansichten höchst wichtigen Aufsatz „der Sammler und die Seinen" in den Propyläen, wo er den Charakteristiker, wie er Hirt nennt, redend einführt**).

*) Nach Hegel (Aesth. I. S. 24), welcher diese Definition schon „bezeichnender" findet, als die Durchführung des Satzes, dass nichts im Ganzen sich als „müssig und überflüssig zeige d. i. die durchgängliche Einheit der Komposition." Diese an sich sehr wahre Behauptung umgeht aber den eigentlichen Fragepunkt, denn diess wäre auch dann möglich, wenn das Schöne nichts als ein blosses „Gattungsbild" und „reines Wasser" wäre, während Hirt gerade auf die durchgängige Individualität des Schönen, als Gegner Winckelmann's Gewicht legt.

**) Die Frage, inwiefern die in Göthe's kunstliterarischen Schriften vorkommenden ästhetischen Ansichten, als die seinen dürfen betrachtet werden, hat Danzel (Ges. Aufs. S. 120) dahin entschieden, dass wenn auch die Einzelkenntnisse, die sich darin finden, grösstentheils von Meyer herrühren, die allgemeinen Prinzipien, auf die es doch hauptsächlich ankömmt, als Göthe's Beisteuer betrachtet werden müssen. Wie innig das Verhältniss der Männer war, die sich als Weimarer Kunstfreunde selbst mit der gemeinschaftlichen Chiffre: W. K. F. bezeichneten, geht aus manchen sehr auffallenden Beispielen hervor.

Zuerst sieht man daraus, dass Göthe, wie es auch Meyer thut, die „Schönheit als letztes Ziel der Kunst“ setzt. Dem „Sammler,“ der Niemand anderer ist, als Göthe selbst, ist „kein Höheres“ bekannt*). Zwar kann er auf die Frage des „Charakteristikers,“ was „Schönheit“ sei, nichts „sagen,“ aber er kann sie zeigen, an einem Apoll, an einem Marmorkopf des Bacchus, da er denn wie Winckelmann es liebt, vom abstrakten Begriff sogleich zur konkreten Erscheinung der Schönheit in der Antike zu übergehen und sie von dieser, die als „schön“ gefühlt wird, gleichsam wie von einer Tafel herabzulesen. Der Einwendung des Charakteristikers, dass Schönheit „Schein“ sei, dass es ohne Charakter keine Schönheit gebe und nur das vollkommen Charakteristische schön sei, setzt er entgegen: daraus folge nur, dass das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu Grunde liege, keineswegs aber, das es mit ihm Eins sei. Beide verhielten sich wie das Skelett zum lebendigen Menschen; jenes bestimme die Gestalt, aber es sei nicht die Gestalt und noch weniger bewirke es die letzte Erscheinung, die als Inbegriff und Fülle eines organischen Ganzen Schönheit heisse. Diese aber sei vielmehr etwas Unbegreifliches oder doch die Wirkung von etwas Unbegreiflichem.

Es geht vielleicht über Hirt hinaus, wenn Göthe den Charakteristiker diese Ansicht, als „Unsinn“ bezeichnen lässt. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht, lässt er ihn sagen; der Charakter lässt sich nachweisen, das Schöne ohne Charakter wäre „leer und unbedeutend,“ blos in der „Eigenthümlichkeit“ liege die Schönheit; wer wie Lessing und Winckelmann nur bei Jupiter und Juno verweile und die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die „schlappen Brüste“ verhehle, binde uns dann den falschen Grundsatz auf, dass die Alten nur das Schöne gebildet, schläfere uns mit stiller Grösse der Einfalt und Ruhe ein. Schönheit und Ideal müssten einem Mann von Verstand als ein Traum erscheinen, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet**). Der Cha-

*) S. 68.
**) S. 74.

teristiker bedingt sich aus, von solchen „Luftbildern“ nichts mehr zu hören.

Die Erwiederung hierauf, welche Göthe nicht mehr dem Oheim Sammler, sondern dem „jungen Philosophen“ in den Mund legt, ist nicht nur um dieses Umstandes willen, der die Erörterung ausdrücklich zur wissenschaftlichen erhebt, sondern auch desshalb wichtig, weil sie nicht blos auf die bildenden eingeschränkt ist, sondern auf „alle schönen Künste“ ausgedehnt werden soll. Sie alle sind „nahe“ verwandt, die Freunde der verschiedensten sollen sich nicht missverstehen. Es ist ausdrücklich ein allgemeines Prinzip, das hier aufgestellt werden soll; die Winckelmann'sche Theorie soll für die Poësie, wie für die bildenden Künste gelten. Der alte tragische Dichter verfuhr mit seinem Stoff gerade so, wie der bildende Künstler; er wählte besonders in der ersten Zeit „unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten, Niobe, Dirce, Laokoon.“ Wenn Laokoon so vor unsern Augen stände „Natur in voller Empörung und Verzweiflung, letzter erstickender Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung, Wirkung eines ätzenden Giftes, heftige Gährung, stockender Umlauf, erstickende Pressung und paralytischer Tod,“ er wäre würdig „den Augenblick in Stücke geschlagen zu werden.“ So war die „Fabel, die Erzählung, das Skelett, das Charakteristische,“ mit einem Wort „unerträglich,“ aber die Behandlung dagegen „alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig machend“ durch „Einfalt und stille Grösse“ durch ein „milderndes Schönheitsprinzip.“ Wenn man in der Poësie nur den Stoff erblicke, wenn man vom Kunstwerk spreche, als hätte man an seinem Stoff die Begebenheiten der Natur erfahren, freilich „dann liessen sich wohl sogar sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.“ Aber es gibt einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln und aus welchem alle ihre Gesetze ausfliessen, das menschliche Gemüth. Nicht davon sei die Rede, ob die Welt nach den Ideen zu modeln, oder die Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen seien, dieser Streit gehöre der Metaphysik und es möge einmal zugegeben werden die Natur lasse sich „unabhängig“ vom Menschen denken; aber die „Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben, denn

die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.“ Wer der Kunst nur das Charakteristische zum Ziel setze, bestelle ausschliesslich den Verstand, der dasselbe erkennt, zum Richter. Aber der Mensch sei nicht blos denkendes, er sei zugleich empfindendes Wesen; er sei ein Ganzes, eine Einheit vielfacher innig verbundener Kräfte und zu diesem Ganzen des Menschen müsse das Kunstwerk reden, dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen. Nicht nur eine „beschränkte Neigung“ soll es ausfüllen, indem es z. B. ein geliebtes Geschöpf nachahmend wiederholt, nicht blos unsere Wissbegierde befriedigen, indem es „nicht mehr das Geschöpf, sondern den Begriff des Geschöpfes,“ darstellte, einen „Kanon, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend für's Gemüth;“ das Höhere, das in uns liegt, will durch das Kunstwerk erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen. Als den Kanon darstellend wäre es „charakteristisch,“ aber „gesetzt, dass ein Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückt, würde er auf den Scepter Jupiters passen?“ Nein; es wäre denn, „er gäbe dem Adler was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gotte zu machen,“ das „Göttliche nämlich, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.“ Das Wahre ist aber, dass auch dies noch nicht das Höchste ist; wir befinden uns in einer herrlichen Lage, wenn wir verehren, einen Gegenstand erheben und von ihm erhoben werden, aber wir mögen in diesem Zustande nicht lange verharren, „der Gattungsbegriff lässt den Menschen selbst, das Ideale erhebt ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuum gehegt, wieder geniessen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Räthsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgiesst, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den

ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können."

Der Kreis ist „geschlossen." Vom Gemüth ist er ausgegangen, dieses ist befriedigt, der junge Philosoph hat „nichts weiter zu sagen." Er hat nicht als „Philosoph gesprochen, sondern in lauter Erfahrungssätzen." Aber jede Erfahrung muss „produzirt, hervorgebracht, erschaffen" sein; kein „Portrait taugt etwas, das der Maler nicht im eigentlichsten Sinn erschafft." Jedermann gibt zu, dass der Poët geboren werden müsse, aber „der unthätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich, noch an andern gewahr werden." Nur die Fähigkeit zu einer guten That erfreut sich der guten That. Wir stellen nichts dar, was wir nicht erschaffen. Wie die gemeine Erfahrung vom Individuum ausgeht, so endet die produzirende im Individuum. Der obige Satz über den Portraitmaler erinnert fast wörtlich an Lessing.

So können wir schliessen, das Göthe das „klare Wasser" Winckelmann's, wenn dasselbe nichts Anderes als ein Gattungsgebild hätte bezeichnen sollen, ebenso unerträglich gewesen wäre, wie das „Charakteristische," das er Hirt beilegt. Allerdings strebt er nach einem Ideal, das zugleich individuell, aber auch nach Individuen, die zugleich ideell sein sollen. Sein Ziel ist, im Einzelnen das Ganze darzustellen, in endlicher Form das Unendliche auszudrücken. Aus dem Beschränkten entspringend und auf das Schrankenlose hingerichtet thut uns die Kunst nur dann Genüge, wenn sie dieses selbst wieder in weiser Beschränkung zur Erscheinung bringt. Daher entwickelt dieselbe sich nothwendig unter beständigen „Einseitigkeiten," welche als „Mängel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung beharrt*)." Dem „Nachahmer, der nur das Nachgeahmte, verdoppelt, ohne etwas hinzu zu thun oder uns weiter zu bringen," steht der „Imaginant" gegenüber, der nur der Einbildungskraft etwas „vorzuspielen" sucht und statt, wie jener einer „falschen Natürlichkeit," einer „falschen Natur" folgt, dadurch aber der

*) S. 107.

Kunst unendlich mehr schadet, als Jener, weil er sie über ihre Gränzen mit fortreisst. Dabei verhehlt sich, was für Göthe bezeichnend ist, eine gewisse Vorliebe für die kühne Erfindung nicht; er nimmt die Imaginanten durch die Schreiberin in Schutz und fragt, ob denn nicht das Genie hauptsächlich in der Erfindung sich äussere, ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen und wunderlichen Namen bezeichnet habe, der „Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen" sei? Nichts wirke mächtiger, gegen die „leidige Prosa," als die Fähigkeit neue Welten zu schaffen, ein seltenes Talent, ein seltener Fehler sei es und wenn man ihn auf Abwegen treffe, noch mit Ehrfurcht von ihm zu sprechen. Er gesteht, nur von der Einseitigkeit sei bei der Verwerfung der „Imaginanten" die Rede, indem diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so viel wirken können, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln selbständig und unabhängig erkläre. Aber selbst diese, wo sie sich bis zu den „kunst-geschmack-sittenverderblichsten Verirrungen" der satyrischen Karikaturzeichnung verirrt, misshagt ihm nicht ganz; das „hässliche Zeug" unterhält ihn und schmeckt der Schadenfreude, „dieser Erb- und Schoosssünde aller Adamskinder," als eine „pikante" Speise nicht ganz übel.

Und so erklärt er sich auch bei dem zweiten Paare von künstlerischen Gegensätzen, bei weitem günstiger für den „Charakteristiker," als man nach jenem scharfen Gespräch hätte erwarten mögen. Wenn ihm das Spielen der „Imaginanten" mit „Bedeutendem" d. i. mit Charakterzügen Spass machen soll, so „kann er es wohl leiden, dass Jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt*)." Der Charaktermann, der da vorarbeitet, damit die „Poëtiker keine Phantasmisten werden," soll ihm „gelobt und gepriesen" sein. Er meint, der „Rigorist" begründe durch seine Abstraktion, seine Reduktion auf Begriffe immer etwas und sei gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, „besonders schätzbar." Dagegen gibt er aber auch zu, indem er den hartnäckigen Philosophen sprechen lässt, dieses Einfaltigkeit

*) S. 113.

ihres scheinbaren Rechtes halber schade der Kunst durch Beschränkung noch weit mehr, als der Imaginant durch Schrankenlosigkeit, nennt sie Skeletisten, Winkler, Steife," bemerkt, dass „ein blos logisches Dasein, blosse Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe" und dass dem Charaktermann die „schöne Leichtigkeit" mangele, ohne welche nun einmal keine Kunst denkbar sei. Nur darf diese nicht wieder in „Schlängelei und Weichheit," in der Weise des „Undulisten" gesucht werden, der das Weiche und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung liebt, woraus denn höchstens eine „gleichgültige Anmuth" entstehe. Er erinnert an *Hogarths* Schlangenlinie und an die Nullität in der Gesellschaft, die desshalb allgemein willkommen sei.

Endlich tolerirt er den „Kleinkünstler," der den wahren Künstler daran erinnert, dass er diese Eigenschaft, welche jener abgesondert besitzt, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, warnt den „Skizzisten," der statt durch den „Sinn" unmittelbar als Geist zum Geiste sprechen will und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, zu nichte macht. Keine dieser Einseitigkeiten erreicht für sich das Höchste, ob zwar jede Verbindung zweier von ihnen schon ein Werk höherer Art hervorbringt. *Aber nur durch die Verbindung alller sechs Eigenschaften entsteht der vollendete Künstler, nur durch die Vereinigung aller sechs Neigungen der echte Liebhaber**). Die eine Hälfte nimmt es zu „ernst, streng und ängstlich," die andere „zu leicht und lose." Wahre Kunst entspringt nur aus „engverbundenem Ernst und Spiel."

Daraus entsteht eine Gliederung, in welcher Göthe, wie es S. 122 heisst „die ganze Uebersicht niedergelegt hat:

Ernst allein	Ernst und Spiel verbunden	Spiel allein
Individuelle Neigung	Ausbildung ins Allgemeine	Individuelle Neigung
Manier	Styl	Manier
Nachahmer	Kunstwahrheit	Phantomisten
Charakteristiker	Schönheit	Undulisten
Kleinkünstler	Vollendung	Skizzisten.

*) S. 120.

**) Kunst und Alterthum I. 2.

Hier findet sich nun die eigentliche Göthe'sche Erklärung der Schönheit, die nach ihm in der Verbindung des Charakteristischen mit dem Weichen, des „Bedeutenden" mit dem „Anmuthigen" bestehen soll. Der höchste Grundsatz der Alten, sagt er*), war das Bedeutende; das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne." Diese „glückliche Behandlung," der „Styl" ist es eben, die anmuthige Darstellung des Bedeutenden, die er unter den alten Kunstwerken, so „paradox" es lauten möge, dem Laokoon zuschrieb. Jedes Kunstwerk sagt er dort, müsse sich als solches anzeigen, und das könne es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen. Weit entfernt von dem „modernen Wahne" dass ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, hatten die Alten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Theile bezeichnet, dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie erleichtert und so ein verwickeltes Werk fasslich zu machen gewusst. So sei ihm auch der Laokoon neben allen übrigen Verdiensten zugleich ein Muster von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, theils sinnlich, theils geistig dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und die Stürme der Leiden und Leidenschaften durch Anmuth und Schönheit mildern**)."

Darin hat man nun nicht selten eine ausschliessliche Einschränkung der Göthe'schen Lehre vom Schönen auf die bildenden Künste finden wollen. Aber die obige Abhandlung ist gerade dadurch wichtig, weil sie diese Meinung als eine irrige widerlegt. Es ist ein allgemeines Kunstgesetz, das Göthe hier aussprechen will, und wenn es auch im „Laokoon" und in „Kunst und Alterthum," so wie bei Meyer***) zunächst auf bildende Kunst angewandt erscheint, so muss es doch auf die Werke der Poësie ebenso gut sich anwenden lassen. Die Stellung, die er den „jungen Philosophen" einnehmen lässt, zeigt dies unwidersprechlich. Und dadurch lässt sich einsehen, wie, indem er Winckelmann's Theorie,

*) Propyl. I. 1. S. 4.

**) S. 3.

***) Kunstgesch. I. S. 205.

wie er sie verstand und durch Mengs und Meyer kennen lernte, auf die gesammte Kunst, also auch auf die Poësie übertrug, durch die Natur dieser seiner eigentlichen Kunst rückwärts auf seine Auffassung der bildenden Kunst die Winckelmann'sche Theorie umgestaltender Einfluss geübt wurde.

Denn dass ihm jener Sinn für das Charakteristische, den er den „Oheim" in seiner Vorliebe für die Skizzisten, die „Nichte" in der Vertheidigung der Imaginanten verrathen lässt, nicht durch Hirt erst gekommen, das beweist wohl wenn nichts Anderes seine frühere Hinneigung zu den Niederländern und seine Jugendschrift über die altdeutsche Baukunst. Es war vielmehr das Allereigenste der Göthe'schen Natur, und in der Sturm- und Drangperiode seines Lebens selbst den Ausschreitungen nicht fremd, die er den Oheim behaglich als „pikante Speise" bezeichnen lässt. In der Dichtkunst gegenüber der französischen Konvenienz und Alles verflachendem Regelzwang brach dieser Hang zur Darstellung des Eigenthümlichen sich Bahn, der im Liede sich selbst, im Drama den individuellen Charakter in rücksichtsloser Unbefangenheit und Schärfe zur Anschauung erhob. Daneben ging nun, wie Danzel sehr richtig bemerkt hat, Göthe's von Jugend an empfangener akademischer Jugendunterricht in einer Richtung, die sich ganz an überkommene Formen anschloss und die Eigenthümlichkeit möglichst zu unterdrücken strebte. So zwischen zwei widerstrebenden Elementen hin und hergeworfen, als Zeichner dasjenige übend, was er als Dichter verwarf, lernte Göthe in Italien diejenige Kunst und in Winckelmann den Mann kennen, von welchem die strengen Regeln der bildenden Künste, von welchen sein Zeichnertalent bis dahin nur schwache Nachklänge darstellt, abstrahirt waren. Nun erst ergriff er mit Bewusstsein und Willen, was er bis dahin als Zeichner mechanisch befolgt hatte; die antike Kunst, welche er hier als bildende sah, ward ihm in Italien und durch Winckelmann zur wahren Kunst.

Dass er sich dadurch einen Zwang anlegte und zwar mit Bewusstsein, weiss man aus der italienischen Reise. In seinem ganzen dichterischen und menschlichen Wesen ging eine Umwandlung vor sich, die man treffend eine geistige Wiedergeburt genannt hat. Dieser Wechsel bestand darin, dass die reine Form und

das Maass, die er an den Werken der Alten kennen gelernt, seiner Dichtung, wie seiner Lebens und Sinnesweise sich bemächtigte. Die Beschränkung trug über die Schrankenlosigkeit, die Einheit über die Fülle, die Form über den Stoff den Sieg davon.

Aber doch nicht so, als ob das entgegengesetzte Element hätte ganz unterdrückt werden können. Vielmehr tritt der Widerstreit, in dem das auf die Darstellung des Eigenthümlichen gerichtete Talent des dramatischen Dichters mit dem auf das „geschmacklose Wasser“ des allgemeinen Ideals gewiesenen Jünger Mengs'ens und Winckelmann's steht, aller Orten in mannigfaltigsten Wendungen hervor. In seinem dichterischen Wesen dadurch, dass er je älter, je mehr Werth auf den Stoff im Gegensatz gegen die Form der Dichtung zu legen scheint*), in seinem künstlerischen im engern Sinn dadurch, dass er sich des „Charakteristischen“ im gewissen Sinne annimmt. Danzel macht darauf aufmerksam, dass Göthe und Meyer sich gegen Mengs erklärt haben, dessen Begriff vom Schönen, wie wir gesehen, ganz der Winckelmann'sche ist. Der obige Aufsatz selbst zeigt, dass Göthe eine Verbindung des Bedeutenden mit dem Anmuthigen sucht. Es ist die Reaktion des Dichters gegen den Plastiker, wie die Einführung der Form die des Bildhauers gegen den Poëten war. Jenes geht auf das erfindende, dieses auf das ausführende Element der Kunst; jenes behält etwas Individuelles, Charakteristisches, Naturalistisches bei, während dieses das Allgemeine Allgemeingültige, Ideale vorzugsweise vertritt. Ein redendes Zeugniss davon sind seine Anmerkungen zu Diderot's Versuchen über die Malerei, den er nur desswegen so hoch hält, weil „sie zum Uebergang von Manierirten, Konventionellen, Habituellen, Pedantischen, zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen“ einladen und damit die Gesinnungen und Grundsätze, denen er „ergeben“ ist, befestigen helfen sollen*). Was aber Diderot allenthalben am Maler vorzugsweise hervorhebt, ist das erfindende Element.

*) „Alles Glück des Kunstwerkes beruht auf dem prägnanten Stoffe, den es darzustellen unternimmt.“ Brief an H. Meyer. v. J. 1797.

*) Propyl. I. 2. S. 5.

Zu verhehlen ist übrigens nicht, dass auch bei dieser Auslegung die oben angeführte Tafel noch manche Dunkelheit darbietet. Das erfindende Element fällt in derselben, wie man aus der Zusammenstellung der Phantomisten, Undulisten und Skizzisten sieht, auf die Seite des Spiels, das ausführende auf die Seite des Ernstes. Es scheint keine Frage zu sein, dass damit die Ungebundenheit des Erfinders gegenüber der Gebundenheit des Darstellers bezeichnet werden soll, aus deren wechselseitiger harmonischer Beschränkung die wahre Schönheit hervorgeht. Aber die Gegensätze selbst wollen nicht recht klappen, da sie bald auf die ganze Kunst, bald nur auf die bildende zu passen scheinen. So können Phantomisten und Nachahmer, Skizzisten und Kleinkünstler von der Kunst überhaupt gelten, während Charakteristiker und Undulisten zunächst nur auf die bildende sich beziehen lassen. Das Anmuthige fiel hienach der erfindenden, das Bedeutende der ausführenden Seite der Kunst zu, während man versucht werden möchte, die Sache umzukehren, oder beide der ausführenden zuzuweisen. Damit fiele aber auch die Einheit Beider, die Schönheit, ganz der ausführenden Seite der Kunst zu, während die Kunstwahrheit und Vollendung die Einheit der erfindenden und ausführenden darstellten. Aber der scheinbare Widerspruch verschwindet, wenn wir auf die Worte des „jungen Philosophen“ zurückgehen, die dem Charakteristiker so anstössig sind, dass jede künstlerische Erfahrung eine schaffende d. i. erfindende sei. Auf der Seite des Ernstes, Nachahmung, Charakteristik, Kleinkünstelei steht die nakte sinnliche, die „wissenschaftliche“ Erfahrung, auf der Seite des Spiels, Phantomisterei, Undulirung, Skizzirung die wiedergeborne, unsinnliche, freierfundene „Erfahrung.“ Indem der Charakteristiker sich an das Gegebene hält, fügt der Undulist das Nichtgegebene, rein Erfundene hinzu. Jener gibt den starren Begriff, der die Sache kenntlich, dieser die Anschauung, welche sie anmuthig macht; jener das Nothwendige ohne Ueberfluss, dieser das Ueberflüssige, in dem das Nothwendige sich oft verbirgt; nur eine Darstellung, welche beide harmonisch ausgleicht, erzeugt die Schönheit.

Erfindung also (die des Stoffes mit einbegriffen), die der Ausführung und Ausführung, die der Erfindung gemäss ist, liessen

sich nach Vorstehendem als die Grundelemente der Göthe'schen Kunsttheorie bezeichnen. Jene drückt aus den geistigen, diese den sinnlichen Theil der Kunst und wie er den Skizzisten tadelt, dass er ohne Vermittlung des äussern Sinns den Geist zum Geiste sprechen lasse, so müsste er dem Kleinkünstler und blossen Naturnachahmer vorwerfen, dass bei ihm ohne Geistesbefriedigung blos Sinn den Sinn vergnüge. Es ist nicht genau ausgedrückt, wenn Danzel sagt, das Wort des Räthsels liege darin, dass nur ein bedeutender Gegenstand einer wahren Kunstform fähig sei, und Göthe's Aussprüche dahin auslegt, dass Form und Stoff einander entsprechen müssten. Jene Tafel zeigt deutlich, wie das Gespräch es ausweist, dass das „Bedeutende“ nur in der Form des Gegenstandes zu suchen sei. Nicht die Form muss dem Stoff, sondern die Ausführung muss der Erfindung und umgekehrt entsprechen. Die Erfindung als solche hat aber eben sowohl schon Form und Stoff als die Ausführung. Das „Bedeutende“ drückt nicht aus, dass nur an sich werthvolle Stoffe sollen zur Darstellung gebracht werden, sondern wie seine Stellung als Charakteristisches zwischen der Naturnachahmung und Kleinkünstlerei beweist, dass weder die blosse Natur kopirt, noch ins Kleinliche ausgeartet, sondern die Hauptzüge des sinnlich Gegebenen, soweit sie zu dessen Begriff erforderlich sind, treu dargestellt werden sollen. Wie die Naturwahrheit zur Kunstwahrheit, so verhält sich das Charakteristisch-Bedeutende zur Schönheit, der es zu Grunde liegt, „wie das Skelett zu dem schönen Körper.“

Es ist darum ganz in Göthe's Sinne gedacht, wenn Meyer in seiner Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts sagt: aus dem Bedeutenden habe das Schöne sich entwickelt; denn jenes, indem es das Skelett enthielt, muss diesem, welches die Befleischung desselben ist, nothwendig vorausgehen; er tadelt Mengs gerade darum, weil in den wohlgerundeten Körpern seiner Figuren die Andeutung der Grundformen zu wenig sichtbar hervortrete. Bei dem Laokoon hielt es Göthe für überflüssig zu beweisen, dass er „Kenntniss des menschlichen Körpers, dass er das Charakteristische an demselben, dass er Ausdruck und Leidenschaft zeige.“ Ueberall nimmt er das Wort in dem gleichen Sinn einer conditio sine qua non, ohne welche das Schöne nie, durch welche allein es aber

noch lange nicht zu Stande käme, des „Kanonsmässigen,“ „Abstrakten,“ der „wissenschaftlichen Grundlage,“ wodurch die freie Erfindung gebändigt und geregelt werden müsse, um nicht ins Schwärmen zu gerathen.

Dass es auch für diese Ansicht bei Winckelmann einen Ausgangspunkt gibt, und das „klare Wasser“ keineswegs als dessen ausschliessliche Meinung gelten darf, ist oben anzuführen nicht unterlassen worden. Denn nicht nur in einigen auch von Danzel angeführten Stellen des trattato preliminare, sondern noch entschiedener an verschiedenen Orten der Kunstgeschichte wird er seiner Ansicht, die im Grunde nur ein einziges Ideal der Menschengestalt zulässt, untreu und spricht von Idealen jedes Alters, jedes Geschlechts, ja sogar der einzelnen Götter, sogar von einem des Ausdrucks und der Handlung, so dass dadurch offenbar Besonderungen des einen Hauptideals eintreten müssen, welche nun mit Göthes Charakteristischem und Bedeutendem genau zusammentreffen. Jedes Ding muss zuerst und vor Allem seinem Begriff d. i. dem was es darstellen soll, genau entsprechen, damit es dann ein Uebriges thun und nebst der Wahrheit auch noch sinnliche Anmuth zu entfalten vermag, zuerst seiner Gattung und Art, dann der Schönheit Genüge thun. Das Letztere geschieht aber dadurch, dass es nach dem Ausspruche des „jungen Philosophen,“ „zum Individuum sich vollendet,“ womit der Kreis der Entwicklung geschlossen ist.

Und hier fällt nun auf einmal ein schlagendes Licht auf Göthes Kunsttheorie. Sie ist trotz des „modernen Wahnes,“ dass das Kunstwerk sich verhalten solle, wie ein Naturwerk, doch nur der Widerschein von Göthes Naturtheorie oder umgekehrt diese von jener. Wie im einzelnen Pflanzenindividuum die Urpflanze, welche Göthe mit einigen „charakteristischen“ Zügen vor Schiller entstehen liess, so vollendet sich im Individuum, das der Künstler schafft, das Urbild, das in „bedeutenden Zügen“ in seinem Geiste schlummert. Wie Göthe der Naturforscher aus den sinnlichen Pflanzenindividuen, die er untersuchte, die bedeutenden Züge der Urpflanze fand, so gewinnt der schaffende Künstler aus der Betrachtung und Vergleichung sinnlicher Individuen die charakteristischen Züge, welche er nachschaffend wie jener zum Individuum ausrundet! Man weiss aus jenem Gespräche mit Schiller, was Göthe

Erfahrung nannte. Wozu er auf beobachtendem und vergleichendem Wege gekommen, auch wenn das Resultat selbst über den Sinnen hinauslag, hiess Göthe Erfahrung und stand unwillig auf, als Schiller den Kopf dazu schüttelte und die Urpflanze als eine Idee bezeichnete. Wie die schaffende Natur zuerst das allgemein Charakteristische der Pflanze, dann das besondere Charakteristische der Gattung, der Species, der Varietät und zuletzt des unerschöpflichen Individuums produzirt, so geht in der schaffenden Phantasie dem Schönen das Bedeutende der Art, Gattung, Lage, Handlung, des Ausdrucks und der Leidenschaft voraus, um sich, wenn alle allgemeinen Bedingungen erfüllt, in dem strengen Erforderniss individueller Vollkommenheit abzuschliessen. Wie in der Natur der Pflanzenkeim, so lebt in der Phantasie des Künstlers das Bild des individuellen Gegenstandes sich aus, wie in der Pflanze der freie Gestaltungstrieb durch die einschränkende Kraft ihrer organischen Bestimmung, so ist im Künstler, der das Schöne schafft, die frei erfindende Schöpferkraft durch das Charakteristische der Art, Gattung, Lage des darzustellenden Gegenstandes beschränkt. Was im Künstler die Erfindung, das ist in der Pflanze die ihr Wachsthum und Werden regelnde bewusstlose immanente Kraft, welche das Bild ihrer darzustellenden Erscheinung bewusstlos leitet; was im Künstler die Ausführung, das ist in der Pflanze ihre äussere Wirklichkeit, welche jenem leitenden Bilde entweder entspricht oder das Gegentheil. Wie im Kunstwerk aus der völligen Deckung des erfindenden und ausführenden Elements, so keimt in der Pflanze aus der Einheit ihrer immanenten Bestimmung und ihrer Erscheinung Schönheit.

Der Parallelismus wird unwidersprechlich, wenn wir Göthe's obigen Ausspruch vom Portraitmaler herbeiziehen. Der Maler heisst es, muss das Portrait im eigentlichsten Sinne des Wortes schaffen, es darf weder blosse „Naturnachahmung“ noch „Phantom“ sein. Dies ist nicht anders denkbar, als indem er nach Lessings Ausspruch das Bild des einzelnen Menschen gibt, wie die schaffende Natur sich dasselbe dachte.

Und dies scheint uns in der That der eigentlich leitende Gedanke der ganzen Göthe'schen Kunsttheorie zu sein. Von Anbeginn an gründet sie sich auf einen hohen Begriff von der ur-

sprünglichen Vortrefflichkeit der schaffenden Natur, deren auf Vollkommenheit gerichtete Tendenz, so fern sie in die Erscheinung tritt, zur Schönheit wird. Es ist der alte Baumgarten'sche Begriff von der sichtbar werdenden Vollkommenheit. Aber dieselbe erscheint ihm von vornherein als individuell. Nicht nur in den ganzen grossen Weltzusammenhang, sondern in jedes einzelne Individuum hat die Natur ein Ideal gelegt, das zur äussern Erscheinung zu bringen, seine Aufgabe ausmacht. Daher von Anfang an sein Pochen auf die individuelle Natur des Subjekts, sein Geltendmachen der Natur gegenüber der Convenienz, sein Lob der altdeutschen Baukunst, daher noch in später Zeit seine Hochschätzung Diderots.

Diese Anschauungsweise wird durch seine Bekanntschaft mit Winckelmanns Werken nicht zerstört, vielmehr müssen Winckelmanns Ansichten es sich gefallen lassen, in seinem Geist umgewandelt zu werden. In der Eingenommenheit für die ursprüngliche Vortrefflichkeit der schaffenden Natur, in dem Streben, den Urquell der Schönheit in dem Urquell der Dinge zu suchen, findet er sich mit diesem auf gleichem Wege, nur dass er bloss Natur nennt, was Winckelmann Gott; in der Verehrung der Alten, in deren Werken Winckelmann den Ausdruck der schönsten Natur sieht, wird er sein Jünger; das allgemeine Gattungsbild der Menschengestalt muss sich gefallen lassen bei Göthe in das besondere Ideal der individuellen Gestalt sich zu verwandeln. Die Schönheit nimmt er an, die Individualität (das Charakteristische) führt er ein. „Die Anerkennung des Charakteristischen und seine Vermittlung mit der Schönheit ist es, was Göthes Schönheitslehre von der früheren unterscheidet*)."

Nach dieser Lehre müsste alle Schönheit nothwendig nicht nur Individualität sein, sondern sie müsste mit dieser schlechthin zusammenfallen. Da die schaffende Natur nicht bloss nur Individuen hervorbringt, sondern nur Individuen denkt, so müsste sie entweder nur schöne Individuen denken, oder jedes Individuum das so erscheint, wie sie dasselbe gedacht hat, müsste darum schön sein. Welches von Beiden wird man wohl annehmen

*) Danzel a. a. O. S. 139.

wollen? Das Erstere kaum, denn sonst müsste die Schönheit der Zweck der Natur sein. Wenn aber das Erstere nicht, so das Zweite noch weniger, denn da sie nun auch unschöne Individuen denken kann, so müsste ein solches, wenn es so unschön erscheint, als sie es gedacht hat, auf einmal schön genannt werden. Wonach nun soll bestimmt werden, welche Individuen schön, welche hässlich heissen sollen?

In der Phantasie des Künstlers, der „geistigen Erfahrung" wiederholt sich dieselbe Schwierigkeit. In dieser soll sich der Gegenstand in sich selbst zur reinen Form heraus leben. Dass dieses zunächst keinen Sinn gibt, wenn damit der jedesmalige einzelne Gegenstand, der in dem Kunstwerke behandelt werden soll, gemeint sein soll, hat Danzel*) trefflich gezeigt. Zunächst verfalle man auf den gemeinen natürlichen Gegenstand, der demselben zu Grunde liegen, oder zu ihm Veranlassung gegeben haben mag. Allein dieser komme hier aus drei Gründen nicht in Betracht. Dies heisse soviel, als dass man sich in der Phantasie seines Wesens in der Art bemächtige, oder was dasselbe ist, ihn sich der Phantasie so vollkommen bemächtigen lasse, dass er in ihr auf ähnliche Weise walte, wie dies in der Natur im Gegenstande selbst der Fall ist. Wie aber soll dies möglich sein? Wie wird eine bloss ideelle Existenz (in der Phantasie) denselben Gesetzen folgen können, wie eine reelle? Und wodurch soll dieses sich selbst entfaltende Wesen des Gegenstandes genöthigt werden, sich gerade an dem Punkte, wo das bestimmte Mass der Schönheit eintritt, selbst Halt zu gebieten? Kann überhaupt ein Gegenstand der Wirklichkeit eine andere Form an sich entwickeln, als er eben entwickelt hat? Die Wirklichkeit ist nur von einem ganz beschränkten Standpunkte aus angesehen, unvollkommen; an sich ist sie Alles, was sie sein kann und also auch Alles, was sie sein soll. Es müsse also, fährt Danzel fort, nothwendig der „künstlerische" Gegenstand gemeint sein. Allein dieser sei jener Herausbildung zur Gesammtheit weder fähig noch bedürftig, weil er gleich von vornherein Form und nichts als Form ist. Seine weitere Ausführung unterliegt der Ausbildung, der Erfindung nach bleibt er, was er ursprünglich war. Es könne sich daher um

*) A. a. O. S. 141.

nichts Anderes handeln, als dass, was zu einer Geformtheit herausgebildet werden soll, die Gegenständlichkeit überhaupt sei, d. h. die Art und Weise, wie ursprünglich concipirt werde; es handle sich darum, dass das ganze Kunstvermögen sich zu höherer Reinheit steigere, oder was dasselbe ist, dass sich das Subjekt zu einem reinen Geschmack erhebe, sobald unter diesem Letztern nicht bloss eine passive ästhetische Empfänglichkeit, sondern auch ein Gesetz der ästhetischen Produktion verstanden werde.

Damit aber kehren wir wieder zu einem Subjektivismus zurück, wie wir ihn als versteckte Voraussetzung seiner ganzen Schönheitslehre auch bei Winckelmann gefunden haben, nur dass er bei diesem theoretisch, bei Göthe dagegen seinem Künstlerberuf gemäss praktisch auftritt. Winckelmann vertraut seinem geläuterten Geschmack in Beurtheilung, Göthe in Hervorbringung des Schönen. Für Beide ist ihre Geschmacksbildung ein inneres Erlebniss, Italien für Beide die Stätte einer geistigen Wiedergeburt. Jener entdeckt dort die wahre Kunstform dieser wendet sie an, zunächst auf Poësie, dann auf die bildende Kunst. Aber wenn es ein Anderes ist, das Bedürfniss einer wahren Kunstform lebendig zu erkennen und irgend eine gegebene für die allein wahre auszugeben, so haben Winckelmann und Göthe ein Beispiel geliefert, wie leicht dieser Unterschied verkannt werden kann. Durch die Erkenntniss des Bedürfnisses einer wahren Kunstform ist Winckelmann der Verkündiger einer neuen Kunstweisheit, Göthe ohne Frage der Schöpfer der neuen deutschen Dichtung geworden. Aber diesen hat sein Genius davor bewahrt, mit der ausschliesslichen Uebertragung antiker als der allein wahren Kunstformen die kaum den Fesseln fremdländischer und willkürlicher Formen entrissene Poësie einer neuen Einseitigkeit verfallen zu lassen. Was er auf diesem Felde wollte, war nicht die antike, sondern überhaupt die Kunst und dadurch ist er der Meister und unsterbliche Wohlthäter der deutschen Dichtung geworden. Minder glücklich verfiel er in Bezug auf die bildenden Künste auf die Winckelmannsche Bahn, die antike Kunstform schlechthin an die Stelle der Kunstform überhaupt zu setzen. Zwar verstand er dies wie bei der Poësie nur in Bezug auf den Geist, auf die innere Belebung und Erhebung des

Künstlers zum reinen Kunstgeschmack, der als solcher sich nicht lehren, sondern nur erleben lässt, aber der Missbrauch lag zu nahe, diese innere Erhebung in die blosse Wiederholung der äussern Formen zu verwandeln. Die Schule, die Winckelmann und Göthe in Italien innerlich durchgemacht, sollte nun durch die Weimar'sche Kunstschule, durch Nachahmung antiker Formen künstlich substituirt werden.

So ist Göthes Theorie, die von Seite des künstlerischen Subjekts auf harmonische Ausgleichung der Gegensätze hinausführt, auf dem Gebiete der bildenden Künste in einseitiges Antikisiren ausgeschlagen. Ein deutliches Zeichen, dass, was nur auf individueller Selbsterlebniss beruht, sogleich starr und geistlos wird, sobald es als allgemeines Gesetz sich geltend machen will. Der archimedische Punkt, den er für sich gefunden hatte, war kein Ruhepunkt für Andere, die ihn mühlos erwerben sollten. Darum gab er zwar ihm jene olympische Zuversicht, die unfehlbare Sicherheit, die Schiller schön das Naive an ihm nannte, aber Andern, denen sein Geist fehlte, ward seine Kunstlehre zur hohlen Schale. Wir begreifen, dass er sich mit Schiller einverstanden glauben konnte, in den ästhetischen Briefen, in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung seine eigenen Ansichten wiederfand*), denn auf einem Streit zweier Vermögen, mochten sie nun, wie bei ihm Erfindungs- und Ausführungskraft, oder wie bei Schiller Form- und Stofftrieb heissen und ihrer harmonischen Ausgleichung beruhte auch ihm das Wesen der Kunst und der Schönheit. War er doch überhaupt nicht gewohnt, es mit wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen genau zu nehmen. Aber er fühlte in sich die Realität dieser Ausgleichung, welche Schiller sein Leben hindurch nur als unerreichbares Ideal, als „Imperativ**)“ betrachtete, und bestand von seiner Seite „hartnäckig und eigensinnig“ wie er selbst sagt***) darauf, die Weise der hellenischen Poësie d. i. der hellenischen Kunst überhaupt für „die einzig rechte und wünschenswerthe gelten zu lassen.“

*) Göthes Aeusserung in der Morphol. bei Döring: Schiller S. 142. u. f.
**) Briefw. mit Körner. III. S. 210.
***) A. a. O. S. 142.

Indem Schiller, fährt Göthe fort, dadurch zu schärferem Nachdenken genöthigt ward, welchem Conflikt wir die Abhandlung über naive und sentimentale Poësie verdanken, und beide Dichtungs- d. i. Kunstweisen sich bequemen sollten, einander gegenüberstehend, sich wechselweise gleichen Raum zu vergönnen, legte Schiller hiedurch den ersten Grund zur „ganzen neuern Aesthetik.“ Zu jenem Widerspruch aber war Schiller zunächst durch Kant veranlasst worden, der sonach als der Wendepunkt der Geschichte der Aesthetik zu betrachten ist.

Drittes Buch.

Von der Reform der Aesthetik durch Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft bis zum Auftreten der Aesthetik des Idealismus (1790 — 1798).

Erstes Kapitel.

Kant.

(1724—1804.)

Der Umschwung, den Kant in der Philosophie hervorbrachte, konnte nicht ohne Wirkung auf die Aesthetik bleiben. Indem er von der objektiven Erkenntniss zurück auf das subjektive Denkenmüssen sich wendet, wird im wörtlichen Sinn die ganze Erkenntniss zur Aesthetik. Nicht wie die Dinge sind, sondern wie sie empfunden werden, ist von nun an Gegenstand der Philosophie. Die subjektive Erscheinung, nicht das objektive Sein, das Phänomenon, nicht das Noumenon tritt in den Vordergrund. Gerade in der Erscheinung ist aber das Reich des Schönen. Was nicht erscheint, kann auch nicht schön heissen, sowenig als Alles, was erscheint, schön ist. Erscheinung aber ist subjektiver Eindruck, Empfindung, Bild. Indem die Philosophie sich auf die Erscheinung beschränkt, nimmt sie selbst ästhetischen Charakter an.

Es ist darum nicht ohne Bedeutung, dass Kant den Namen unserer Wissenschaft an einem ganz andern Ort und in andrer Verbindung angewendet hat, als wir uns desselben zu bedienen gewohnt sind. Die Lehre von Zeit und Raum als den Erscheinungsformen der Dinge, heisst nicht umsonst transcendentale Aesthetik. Es sind Grundformen nicht der Dinge, aber des Eindrucks, den wir von denselben empfangen, nicht Formen derselben

wie sie sind, sondern wie wir sie sehen müssen. Wie das Sehen nach dem Auge, so richtet unsre Vorstellung von den Dingen sich nach der Beschaffenheit unsers Vorstellungsvermögens, so richtet die sinnliche Vorstellung speciell sich nach der Beschaffenheit des Sinnes. Die Formen des Sinnes aber sind Raum und Zeit. Transcendental ist diese Aesthetik, weil sie sich auf die Beschaffenheit nicht der Objekte, sondern des Vermögens bezieht, durch welches wir dieselben erkennen. Wie aber die sinnliche Vorstellung durch die räumliche und zeitliche Form, so wird sie durch die Anwendung der aus subjektiver Urtheilsform abstrahirten Kategorien des Verstandes auf dieselbe in der zweiten Potenz subjektivirt. Nicht bloss Gestalt und Dauer, auch substantielle Einheit, und accidentielle Mannigfaltigkeit erscheinen als lediglich subjektive Hinzuthaten. In fortgesetzter Anwendung der regulativen Idee der Vernunft sublimirt sich der kärglich aus dem empirischen Stoff zurückgebliebene objektive Rest völlig zum subjektiven Dunste. Sinn, Verstand und Vernunft gleichen chemischen Reagentien, durch welche der flüchtige Stoff in feste obgleich nicht ihm angehörige Form niederschlägt.

Diese subjektive Wendung ist echt ästhetisch. Nicht die Dinge scheinen in uns, wir scheinen uns in die Dinge hinein. Die *αἴσθησις* bestimmt das *αἰσθητόν*, nicht umgekehrt. Wenn die Vollkommenheit der Erkenntniss nach der Wolffischen Anschauungsweise darin besteht, dass die Vorstellung sich möglichst genau nach dem Objekte richte, so besteht sie nach der kritischen Anschauungsweise darin, dass die Vorstellung möglichst dem Subjekt angemessen sei, wie dort das Objekt ist hier das Subjekt und dessen Beschaffenheit das Mass aller Erkenntniss. Darum ist alle Philosophie dort transcendent d. h. auf das jenseitige Objekt hier transcendental, d. h. auf das diesseitige Subjekt gerichtet, dort Lehre von dem Grunde der Dinge, hier Lehre vom subjektiven Grund der Vorstellung, durch welche wir dieselben denken. Darum verschwindet hier alle Metaphysik, die dort die Hauptsache ausmacht; weil ihre Objekte verschwinden und sich bloss in subjektiv nothwendige Schemen verwandeln, deren Resultat uns zweifelhaft bleibt. Darum ist die Verfahrungsart hier kritisch, dort dogmatisch, weil hier vor Allem die Beschaffenheit des Denkenden,

dort bloss der Gedanke geprüft wird. Wie in der Aesthetik der englischen Schule vor Allem nach dem subjektiven Eindruck des Schönen geforscht und das, was Vergnügen hervorruft, als Schönes bezeichnet wird, wird der Sinn, das empfindende und vergnügensfähige Subjekt als Massstab der Schönheit hingestellt. Wie in der englischen Schule der Lehre vom Schönen eine Zergliederung des empfindungsfähigen Subjekts vorhergeht, durch deren Resultat das Schöne bestimmt wird, so stellt die kritische Philosophie aller Erkenntniss überhaupt die Analyse des erkenntnissfähigen Subjekts voraus, von deren Resultat das Erkennbare abhängt.

Diese Analyse schliesst sich eng an die Wolffische Psychologie, von der sie Eintheilung und Terminologie unverändert zu entlehnen keinen Anstand nimmt. Denn nicht die Realität des Vermögens zu erkennen, sondern nur dessen grenzenlose Erkenntnissfähigkeit, nicht das Erkennen zu vernichten sondern durch Feststellung richtiger Grenzen das obgleich eingegrenzte fester zu stellen, ist ihre Absicht. Der Kriticismus ist nicht Skepticismus, noch weniger Nihilismus und will keines von beiden sein. Wenn er die räumliche und zeitliche Natur der Sinnesobjekte, die Verstandes- und Vernunftobjekte subjektivirt, so thut er dies, um ihre subjektiv allgemeine und nothwendige Natur desto fester zu sichern. Hebt er die Erkenntniss als objektive auf, so setzt er sie neu als allgemein menschliche. Indem er nachweist, dass der menschliche Geist nicht über sich hinausspringen kann, weist er ihm innerhalb seiner einen regelmässigen Tummelplatz an. Er läugnet das Jenseitige ebensowenig als er es bezweifelt, denn der Zweifel allein wäre schon ein unberechtigter Sprung des Menschen über sich selbst. Ja er ist sogar bemüht, dasjenige, was er dem theoretischen Erkenntnissvermögen vermöge dessen Beschaffenheit nehmen muss, dem praktischen Begehrungsvermögen aus demselben Grunde beizulegen. Das Jenseits, das für die Erkenntniss transcendent ist, tritt in der Freiheit des Willens lebendig in das Subjekt ein; das übersinnliche Objekt, das dieses erkennend vergebens sucht, weil es dasselbe nur subjektiv zu fassen vermag, ist es im Willen selbst. Die Freiheit des Willens ist der thatsächliche Beweis für die Realität des theoretisch unerreichbaren Ueberempirischen. Diese

Thatsache bahnt ihm den Weg, die theoretischen Bedingungen ohne welche sie nicht bestehen kann, Unsterblichkeit und Gottheit auf praktischen Wege zu postuliren. Aber auch diese Thatsache ist subjektiv. Wie vom Subjekt der theoretische Mangel, so geht von demselben die praktische Ergänzung aus. Die Beschaffenheit des Subjekts ist der Schlüssel der Welterkenntniss.

Er hat keine Schwierigkeit, einzusehen, dass von solchem Standpunkte aus der Gesichtspunkt der Aesthetik ein entschieden und streng subjektiver werden muss. Wenn die Dinge nicht in uns, sondern wir in die Dinge scheinen, so kann auch das Schöne nicht ein in uns Scheinendes sein, müssen wir es vielmehr in die Dinge hineinscheinen; wie die Gestalt des Dinges überhaupt, so lebt auch dessen schöne Gestalt in uns. Der farbigen Lampe gleich, in deren Schein die farblosen Objekte prangen, verklärt das schönheitstrunkene Auge die an sich schönheitslose Welt. Wie es überhaupt keinen Sinn hat, für die kritische Philosophie vom Objekt und dessen Gestalt, Dauer u. s. w. zu sprechen, weil dieses Alles nur in Bezug auf das erkennende Subjekt gilt, so hat es noch weniger von Schönheit der Dinge, statt von der des Subjekts zu sprechen. Wie wir dort die offenkundige und doch unabweisliche, weil in der Natur des Subjekts begründete Erschleichung begehen, dem Objekt Prädikate beizulegen, welche bloss Folge unserer subjektiven Natur sind, so übertragen wir hier fälschlich, aber natürlicherweise Schönheit auf das Objekt, während sie nichts, als das in dasselbe hineingestrahlte Subjekt ist.

Die nothwendige Folgerung, dass das Schöne, weil blos durch das Subjekt, dadurch subjektiv d. i. individuell werde, vermeidet Kant auf ähnliche Weise, wie die analoge bei der theoretischen Erkenntniss. Wie diese, obgleich subjektive, doch nicht sich zersplittert, weil die Natur des Subjekts innerhalb der Menschengattung bei jedem einzelnen Subjekt auf gleiche Weise sich findet, so schliesst die subjektive Natur des Schönen seine Allgemeingiltigkeit nicht aus, vorausgesetzt, dass dessen subjektiver Grund in allen Subjekten derselbe ist. Der Gedankengang ist klar. Wie im Dogmatismus die Einerleiheit des Objekts, so repräsentirt im Kriticismus die Wesensgleichheit der Subjekte die verbindende Einheit der Vorstellungen. In Bezug auf die Vorstellung gilt es gleich

ob sie die unmittelbare Wirkung des Objekts oder das nothwendige Produkt des Subjekts ist, vorausgesetzt dass für alle Subjekte unter gleichen Umständen dieselbe Nothwendigkeit vorhanden ist. Der Kriticismus erscheint als der umgekehrte Dogmatismus.

Bei dieser Analogie der Schönheitslehre des Kriticismus mit seiner Erkenntnisstheorie ist zweierlei nothwendig: 1. dass sich eben so wie für die Erkenntniss und den Willen ein besonderes Vermögen für das Schöne müsse aufweisen lassen, und 2. dass die Aesthetik eben so wie die theoretische und praktische Philosophie in der Gestalt einer Kritik dieses Vermögens auftreten müsse, jenes, um das Vorhandensein des Schönen, das seinen Grund nicht im Objekte haben kann, überhaupt zu erklären, dieses um die Tragweite des Vermögens und dadurch die Umgrenzung des Schönheitsbegriffes zu bestimmen. Beiden Anforderungen genügte Kant durch die dritte und letzte der nach seinem Ausspruch dem „Doktrinalen" vorauszusendenden Kritiken, die Kritik der Urtheilskraft.

Bekanntlich ist dieselbe nicht in der Zeitfolge mit den beiden andern erschienen, in welcher man sie nach der Stellung, welche Kant in ihr der Urtheilskraft anwies, hätte erwarten sollen. Auf die Kritik der reinen Vernunft, insofern „diese bloss auf unser Vermögen, Dinge apriori zu erkennen" geht, und sich bloss mit dem Erkenntnissvermögen, mit „Ausschliessung der Gefühle der Lust und Unlust und des Begehrungsvermögens" beschäftigt, hätte „da es sich im Fortgang findet, dass kein anderes Erkenntnissvermögen als der Verstand constitutive Erkenntnissprinzipien an die Hand geben kann," naturgemäss zunächst die Untersuchung der Urtheilskraft und hierauf erst die der Vernunft, welche nirgend als lediglich „in Ansehung des Begehrungsvermögens constitutive Prinzipien a priori enthält," als „Kritik der praktischen Vernunft" folgen sollen. Statt dessen sandte der berühmte Urheber der kritischen Philosophie die letztere voraus und liess dadurch der Frage Raum, „ob bei ihm eine Kritik der Urtheilskraft in dem Sinne, in welchem er sie später ausgeführt hat, ursprünglich in dem Plane seiner kritischen Unternehmung gelegen habe, oder ob ihm die Aufgabe derselben erst später gleichsam zugewachsen sei, indem man am Faden der aus der älteren Phi-

losophie adoptirten Seelenvermögen fortging"*). Wenigstens kann sie als ein spätrer Versuch, die weite Kluft der theoretischen und praktischen Philosophie auszufüllen, ebensogut dem einen wie dem andern Umstande ihren Ursprung verdanken, und darum je nach dem Standpunkte der Parteien als ein Fort- oder als Rückschritt des Kriticismus angesehen werden. Schiller wurde durch dieselbe zuerst für die Kantische Philosophie gewonnen und Schelling pries sie als dasjenige Werk, in welchem Kant, sich selbst übertreffend, mit dem Instinkte des Genies das an der Grenze der Erfahrung ängstlich befestigte Gehege der Kritik der reinen Vernunft durchbrach und die „Eroberungen der Spekulation" vorbereitet habe, während „Andre grade hier in mehr als einer Beziehung Veranlassung fanden zu bedauern, dass Kant über der kritischen Abgrenzung der Seelenvermögen die von einer so oder anders angelegten Classification derselben ganz unabhängige kritische Berichtigung der Erkenntnissbegriffe so gut wie ganz vergessen und von der Bewunderung des Schönen und Zweckmässigen sich habe hinreissen lassen, Begriffsbestimmungen und Voraussetzungen nicht etwa für gewiss oder ausgemacht, aber doch für möglich zu erklären, welche in der Weise, wie er sie ausspricht, in sich selbst zerfallen und mindestens höchst schwankend und desshalb für wissenschaftliche Bestimmungen unbrauchbar seien**)."

Soweit Begriffe a priori ihre Anwendung haben, so weit reicht der Gebrauch des Erkenntnissvermögens nach Prinzipien und mit ihm die Philosophie. Nun hat unser gesammtes Erkenntnissvermögen zwei Gebiete, das des Naturbegriffs und das des Freiheitsbegriffs, denn durch Beide ist es a priori gesetzgebend. Demnach theilt sich die gesammte Philosophie in eine theoretische, die durch den Verstand, und eine praktische, die durch die Vernunft a priori Gesetze gibt. Beide Gesetzgebungen beschränken einander nicht, aber sie nehmen auch keinen Einfluss auf einander. Sie bestehen unabhängig von einander auf demselben Boden der Erfahrung und ihr Vermögen zusammen in demselben Subjekt. Beide machen nicht Eines aus, denn der Naturbegriff macht

*) Hartenstein in der Vorrede zum VII. Band der sämmtlichen Werke Kant's.

**) Ebendaselbst S. VI.

zwar Gegenstände in der Anschauung vorstellbar, aber diese trifft nicht das Ding an sich, sondern bloss dessen Erscheinung, der Freiheitsbegriff dagegen hat an seinem Objekt zwar ein Ding an sich, aber er kann keine Anschauung davon geben. Mithin ist dort eine Anschauung, die kein ens, hier ein ens, das keine Anschauung ist. Keines von Beiden gewährt eine theoretische Erkenntniss von seinem Objekte als Ding an sich, d. i. von einem Uebersinnlichen, dessen Idee zwar der Möglichkeit der Erfahrung stets zu Grunde liegt, selbst aber nie zu einer Erfahrung erhoben werden kann.

Alle zugängliche theoretische Erkenntniss beschränkt sich demnach auf das Sinnliche; das Uebersinnliche dagegen suchen wir zwar durch Ideen zum Behufe des theoretisch praktischen Gebrauchs zu besitzen, ohne dass dadurch wahrhaft theoretisch erkannt, sondern in Beziehung auf die Gesetze des Freiheitsbegriffs vielmehr bloss praktisch geglaubt würde. Zwischen Beiden gähnt eine unübersehbare Kluft, so dass vom Sinnlichen als Gebiet des Naturbegriffs zu dem Uebersinnlichen als Gebiet des Freiheitsbegriffs durch bloss theoretischen Gebrauch der Vernunft kein Uebergang möglich ist. Es sind „zwei verschiedene Welten, deren erste auf die zweite keinen Einfluss hat.“ Aber es liegt in dem Wesen des Freiheitsbegriffes, dass er auf die Natur Einfluss haben soll, d. i. er soll den durch seine Gesetzgebung aufgegebenen Zweck in der Natur wirklich machen. Woraus folgt, dass „die Natur auch so muss gedacht werden können, dass die Gesetzmässigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke des Freiheitsbegriffs zusammenstimme. Also muss es doch einen Grund der Einheit des Uebersinnlichen, welches der Natur zum Grunde liegt, mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, geben, wenn der Begriff, wenn er gleich weder theoretisch noch praktisch zu einem Erkenntnisse desselben gelangt, mithin kein eigenthümliches Gebiet hat, dennoch den Uebergang von der Denkungsart nach den Prinzipien der einen zu der nach Prinzipien der andern möglich macht*).“

Dieser Grund kann auch ein bloss subjektiver sein, der ohne über die wirkliche Einheit des übersinnlichen Substrats

*) Kritik der Urtheilskft. S. W. Her. v. Hartenstein VII. S. 14.

der Natur und der Freiheit endgiltig zu entscheiden, bloss für uns die Nothwendigkeit begründet, Eines mit dem Andern vereinbar zu denken. Da nun zwischen dem Verstand, dem Gesetzgeber a priori der Natur und der Vernunft der apriorischen Gesetzgeberin der Freiheit in der Familie der obern Erkenntnissvermögen noch ein Drittes, ein Mittelglied, die Urtheilskraft vorhanden ist, so ist „vorläufig zu vermuthen, dass die Urtheilskraft ebensowohl ein Princip a priori enthalte und ebensowohl einen Uebergang von reinem Erkenntnissvermögen d. i. vom Gebiete der Naturbegriffe zum Gebiete des Freiheitsbegriffes (welcher sich auf das Begehrungsvermögen bezieht) bewirken werde, als sie im logischen Gebrauche den Uebergang vom Verstande zur Vernunft möglich macht.“ Wie dem Verstande das Erkenntniss-, der Vernunft das Begehrungsvermögen als Objekt der Gesetzgebung so fiele ihr von selbst das dritte der Seelenvermögen, die sich nicht ferner aus einem gemeinschaftlichen Grunde ableiten lassen, das Gefühl der Lust und der Unlust, als Bereich einer eigenthümlichen Gesetzgebung zu, welche sowohl an die eine wie an die andre der beiden obigen sich anzulehnen vermöchte.

Urtheilskraft überhaupt ist „das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken.“ Sie bestimmt, wenn das Allgemeine gegeben ist und sie das Besondere nur darunter subsumirt, sie reflektirt dagegen bloss, wenn das Besondre gegeben ist und sie dazu das Allgemeine sucht. In jenem Fall ist ihr das Gesetz gegeben und sie hat nicht nöthig, selbst auf eines zu denken, dem sie die Natur, oder dem sich die Natur unterordnet, in diesem Fall dagegen macht sie das Gesetz und bedarf eines Prinzips, von welchem aus sie die Unterordnung der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen unter höhere und immer höhere, zuletzt unter eine höchste Einheit zu bewerkstelligen vermag. Allein dieses Prinzip der Zusammenordnung der Erfahrung darf nicht selbst wieder aus der Erfahrung genommen werden. Die reflektirende Urtheilskraft kann es daher weder anderwärts hernehmen, noch der Natur vorschreiben, weil „die Reflexion über die Natur sich nach der Natur und diese sich nicht nach den Bedingungen richtet, nach welchen wir einen in Ansehung dieser ganz zufälligen Begriff von ihr zu erwerben trachten;“ sie muss daher dieses Prinzip sich selbst geben.

„Nun kann dieses Prinzip kein anderes sein als dass, da allgemeine Naturgesetze ihren Grund in unserm Verstande haben, der sie der Natur (obgleich nur nach dem allgemeinen Begriff von ihr als Natur) vorschreibt, die besondern empirischen Gesetze in Ansehung dessen, was in ihnen durch jene unbestimmt gelassen ist, nach einer solchen Einheit betrachtet werden müssen, als ob gleichfalls ein Verstand (wenngleich nicht der unsere) sie zum Behuf unseres Erkenntnissvermögens, um ein System der Erfahrung nach besondern Naturgesetzen möglich zu machen, gegeben hätte." Dieser Verstand wird doch nicht als wirklich gesetzt, sondern bloss subjektiv vorausgesetzt; die reflektirende Urtheilskraft gibt sich selbst und nicht der Natur ein Gesetz.

Nun ist Zweck der „Begriff von einem Objekte, sofern er zugleich den Grund von der Wirklichkeit dieses Objekts enthält," Zweckmässigkeit die „Uebereinstimmung eines Dinges mit derjenigen Beschaffenheit der Dinge, die nur nach Zwecken möglich ist." Das Prinzip der reflektirenden Urtheilskraft in Ansehung der Form der Dinge der Natur unter empirischen Gesetzen ist demnach „die Zweckmässigkeit derselben in ihrer Mannigfaltigkeit, diese selbst jedoch ein besonderer Begriff a priori, der lediglich in der reflektirenden Urtheilskraft seinen Grund hat." Die Zweckmässigkeit ist nicht objektiv in der Natur, sondern subjektiv in uns und von uns in die Natur hineingeschaut; es ist kein Verstand in der Natur und doch müssen wir sie so vorstellen, als „ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthielte." Sie ist weder ein Natur- noch ein Freiheitsbegriff, denn es wird durch ihren Begriff dem Objekte (der Natur) gar nichts beigelegt, sondern „nur die einzige Art, wie wir in der Reflektion über die Gegenstände der Natur in Absicht auf eine durchgängig zusammenhängende Erfahrung verfahren müssen, vorgestellt." Sie ist kein objektives, sondern durchaus subjektives Prinzip (Maxime) der Urtheilskraft. Wir vermögen weder einzusehen noch zu beweisen, dass systematische Einheit der Natur unter bloss empirischen Gesetzen stattfinde und doch fühlen wir uns „erfreut, wenn wir eine solche antreffen, gleich als wenn es ein glücklicher unsere Absicht begünstigender Zufall wäre."

Diese „Freude" bahnt den Weg von der bloss zweckmäs-

sigen zur ästhetischen Naturauffassung. Sie findet dort nicht statt, wo unsere Wahrnehmungen mit den Gesetzen nach allgemeinen Naturbegriffen (den Kategorieen) zusammentreffen, dagegen dort sehr merklich, wo wir die Vereinbarkeit zweier oder mehrerer empirischer heterogenen Naturgesetze unter einem sie beide befassendem Prinzip wahrnehmen. Dort verfährt der Verstand unabsichtlich und nach seiner Natur nothwendig, hier absichtlich zu einem nothwendigen Zwecke des Verstandes, nämlich Einheit der Prinzipien in die Natur hineinzubringen, und eben diese zufällige Einstimmung derselben mit der Absicht unseres Erkenntnissvermögens ist es, die wir als Lust empfinden.

Aber hier ist ein Doppeltes möglich. Entweder wir stellen Zweckmässigkeit an einem Erfahrungsgegenstande vor nach einem Begriffe von diesem, der vorhergeht und den Grund seiner Form enthält, oder ohne einen solchen. Im ersten Falle denken wir einen bestimmten Zweck und die Uebereinstimmung eines Dinges mit diesem seiner Form nach ist es, die uns überrascht, im zweiten Fall denken wir keinen Zweck und der Gegenstand stimmt seiner Form nach bloss mit dem allgemeinen Bemühen des Erkenntnissvermögens überein, Anschauungen mit Begriffen zu einer Erkenntniss überhaupt zu vereinigen. Im ersten Falle erfreut uns demnach die Uebereinstimmung der Anschauung mit einem Gedankenobjekte, im zweiten mit unserm eigenem denkenden Subjekt, dort weil, hier ohne dass wir wissen, was der Gegenstand sein soll. Die Urtheilskraft verfährt teleologisch, indem sie dem gegebenen Begriffe eines Gegenstandes eine correspondirende Anschauung an die Seite zu stellen sucht, es „sei, dass dieses durch unsere eigene Einbildungskraft geschehe, wie in der Kunst, in der wir einen vorher gefassten Begriff von einem Gegenstande, der für uns Zweck ist, realisiren, oder durch die Natur, in der Technik derselben, (wie bei organisirten Körpern), wenn wir ihr unseren Begriff vom Zweck zur Beurtheilung ihres Produkts unterlegen, in welchem Falle nicht bloss Zweckmässigkeit der Natur in der Form des Dinges, sondern dieses ihr Produkt als Naturzweck vorgestellt wird*).“ Dagegen verfährt die Urtheilskraft

*) S. 33.

ästhetisch, indem sie, ohne einen Begriff vom Gegenstande zu haben, dessen Anschauung überhaupt nur mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergleicht." „Wenn in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muss der Gegenstand alsdann als zweckmässig für die reflektirende Urtheilskraft angesehen werden." Ein solches Urtheil ist ein ästhetisches Urtheil über die Zweckmässigkeit des Objekts, gründet sich auf keinen vorhandenen Begriff vom Gegenstande und verschafft auch keinen. Die Vorstellung, die wir durch selbes vom Gegenstand gewinnen, ist rein subjektiv, d. i. bloss auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand bezogen; ästhetisch, nicht logisch giltig, denn sie enthält nichts, was zur Bestimmung des Gegenstandes, zur Erkenntniss gebraucht werden kann. Für das Objekt ist es gleichgiltig, ob dessen Vorstellung durch die merkliche Harmonie, in welche sie unwillkürlich unsere Einbildungskraft und unseren Verstand versetzt, ein Gefühl der Lust erweckt; es kommt zu ihr weder etwas hinzu noch wird etwas hinweggenommen. Aesthetische Eigenschaften haben ihren Grund rein im Subjekt und zwar insofern sie allgemeine Eigenschaften sind, in der allgemeinen Beschaffenheit desselben. Die ästhetische Urtheilskraft ist daher ein Vermögen „Dinge nach einer Regel, aber nicht nach Begriffen zu beurtheilen;" die teleologische ist kein besonderes Vermögen, sondern die „reflektirende Urtheilskraft überhaupt; sofern sie wie überall in theoretischen Erkenntnissen, nach Begriffen, aber in Ansehung gewisser Gegenstände der Natur nach besonderen Prinzipien, nämlich einer bloss reflektirenden, nicht Objekte bestimmenden Urtheilskraft verfährt."

Um nun die Möglichkeit der Verknüpfungen der Gesetzgebungen des Verstandes und der Vernunft durch die Urtheilskraft zu begründen, diene folgendes: „Der Verstand gibt durch die Möglichkeit seiner Gesetze a priori für die Natur einen Beweis davon, dass diese von uns nur als Erscheinung erkannt werden könne, mithin zugleich Anzeige auf ein übersinnliches Substrat derselben; aber lässt dieses gänzlich unbestimmt. Die Urtheils-

kraft verschafft durch ihr Prinzip a priori der Beurtheilung der Natur, nach möglichen besonderen Gesetzen derselben, ihrem übersinnlichen Substrat (in uns sowohl als ausser uns) Bestimmbarkeit durch das intellektuelle Vermögen; die Vernunft aber gibt eben demselben durch ihr praktisches Gesetz a priori die Bestimmung; und so macht die Urtheilskraft den Uebergang vom Gebiet des Naturbegriffs zu dem des Freiheitsbegriffs möglich." Die Natur widerstrebt der Vernunft nicht, wenn auch ihre Uebereinstimmung mit derselben nicht eingesehen werden kann. Da nun die Vernunft, d. i. die Wirkung nach dem Freiheitsbegriff der Endzweck ist, dessen Erscheinung in der Sinnenwelt existiren soll, so muss in der Natur des Sinnenwesens dazu die Möglichkeit gegeben sein. Das freie Spiel der Erkenntnisskraft kann daher diesem Endzweck der Freiheit nicht ursprünglich zuwider, es muss ihm vielmehr angemessen sein. Der Urtheilskraft ist es immanent, die Sinnenwelt dem Endzweck gemäss vorzustellen; der Begriff der Zweckmässigkeit der Natur, wodurch „die Möglichkeit des Endzweckes, der allein in der Natur und mit Einstimmung ihrer Gesetze wirklich werden kann, erkannt wird, ist dem Geist in der Urtheilskraft angeboren."

Aber eben weil er ihm angeboren ist, ist das ganze Prinzip der Vermittlung zwischen Natur und Freiheit lediglich subjektiv. Nicht Natur und Freiheit, nur Verstand und Vernunft, werden in Harmonie gebracht. Nicht dass der Endzweck wirklich herrsche in der Natur, sondern dass unsere subjektive Natur ihn als herrschend zu denken uns nöthige, ist das Resultat der Kritik der Urtheilskraft. Unsere beiden unvereinbaren aus der Natur des Erkenntniss- und aus jener des Begehrungsvermögens stammenden Auffassungsweisen der Natur und der Freiheit werden durch das immanente Wesen der Urtheilskraft, einerseits den constitutiven Prinzipien des Verstandes, andrerseits den regulativen Prinzipien der Vernunft gemäss zu verfahren, in Uebereinstimmung gebracht. Wenn der Verstand bloss verständig, die Vernunft bloss vernünftig ist, ist es das Wesen der Urtheilskraft, „verständig mit Vernunft und vernünftig mit Verstand zu sein." Wie die Vernunft der praktische, so ist sie der theoretische Genius des Menschen. Die angeborene höhere Natur,

die ursprüngliche Harmonie der Seelenkräfte, deren Anregung durch eine sinnliche Vorstellung die Schönheit ist. In ihr ist der Gegensatz ausgeglichen, der zwischen den Wünschen und Forderungen des Begehrungs- und den Leistungen des Erkenntnissvermögens besteht. Mag der Verstand die höhere Zweckordnung des Weltalls für transcendent erklären, die Urtheilskraft nöthigt uns nichtsdestoweniger, dasselbe als zweckmässig aufzufassen. Mit dem Verstande denkt der Mensch, wie er muss, mit der Urtheilskraft, wie er soll. Metaphysische und moralische Nothwendigkeit fällt in ihr in Eins zusammen. Wenn der Verstand das vom Wirklichen unabhängige, so ist die Urtheilskraft das mit diesem von Natur aus harmonische Erkenntnissvermögen, mit der einzigen Beschränkung, dass sie nicht wie jener eine wenigstens theilweise Kenntniss, sondern lediglich eine Anschauungsweise zu bieten vermag. Wie jenem das Gebiet der Nothwendigkeit, so ist ihr das der Freiheit überlassen. Wie sie selbst dem Endzweck der Freiheit gemäss verfährt, so dämmert in ihrer freien Thätigkeit, welche die Schönheit ist, ein Wiederschein des höchsten Endzwecks, der Sittlichkeit.

Diese nur für das Subjekt vorhandene Harmonie der Weltanschauung hat jenseits desselben weiter keine Bedeutung. Der Verstand gestaltet unabhängig von der Forderung des Freiheitsgesetzes, die Urtheilskraft füllt die Lücken gemäss diesen aus, die Vernunft stellt die Endzwecke fest. Indem die drei genannten Vermögen die geistige Natur des Subjekts erschöpfen, umfasst ihre wechselseitige Bestimmung durch einander zugleich den Grund seiner gesammten Weltanschauung. Das Subjekt denkt, wie es die Natur seiner Vermögen verlangt. Es dächte anders, wäre diese eine andere. Indem es die Welt zu fassen vermeint, fasst es richtiger nur sich selbst. Indem es in jener zu ordnen glaubt, ordnet es nur seine eigenen Auffassungsweisen.

Die Wirkung dieser Lehre auf die Vorstellung vom Schönen und Erhabenen ist natürlich. Nicht das Objekt, das Subjekt ist der wahre Vater der Schönheit. Von seiner Beschaffenheit, nicht von der des Objekts, hängt es ab, was schön und hässlich genannt werden soll. Was ohne Begriff die Thätigkeit der reflektirenden Urtheilskraft in eine solche Bewegung setzt, dass sie sich der

Harmonie ihrer Seelenkräfte, der Einbildungskraft und des Verstandes bewusst wird, das nennen wir schön, es sei sonst wie immer beschaffen. Von ihr allein und demjenigen Verhältniss der Einbildungskraft zum Verstande, bei dessen Innewerden sie ein Gefühl der Lust empfindet, hängt es ab, ob der Gegenstand, dessen Vorstellung jenes Gefühl hervorruft, schön heissen soll oder nicht. Ihr Normalverhältniss ist der Massstab der Schönheit. Die ästhetische Urtheilskraft richtet sich nicht nach dem Schönen, als einer objektiven Norm, sondern das Schöne richtet sich nach der ästhetischen Urtheilskraft. Wie das Licht den Objekten die Farbe gibt, die sonst farblos wären, so verklärt die ästhetische Urtheilskraft die Gegenstände zur Schönheit, welche sonst für diese gar keine Bedeutung hätte. Schön oder hässlich ist nichts an sich, es ist immer nur das Urtheil, welches die Urtheilskraft darüber fällt. So weit die gleiche Beschaffenheit der ästhetischen Urtheilskraft, so weit reicht auch das gleiche ästhetische Urtheil und damit die Schönheit. Jenseits oder ausser der ästhetischen Urtheilskraft ist sie nicht vorhanden.

Damit ist ausgesprochen, dass, wie alles Erkennen, so auch das Schöne nur eine temporäre Bedeutung habe. Beide sind innerhalb der Grenzen der Menschlichkeit eingeschlossen, welche das übersinnliche Substrat des Subjekts nur im Bewusstsein der moralischen Freiheit durchbricht. Die Schönheit gleicht nur dem Dämmerscheine, welchen der übersinnliche Kern des Menschen in die Sinnlichkeit hinausstrahlt und der vor dem endlich durchgebrochenen Glanze der ewigen Sonne des Geistes erbleicht. Surrogat des Uebersinnlichen, ist sie zugleich das Kennzeichen der menschlichen Schwäche. Die Kunst, die der Mensch allein hat, trennt ihn von den „vorgezogenen Geistern."

Von diesem Standpunkte ausgehend unterzieht der erste Theil der Kritik der Urtheilskraft, der uns hier allein beschäftigt, die Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, das „Vermögen der Beurtheilung des Schönen," den Geschmack einer Analyse. Jedes Geschmacksurtheil ist ästhetisch, denn „um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft auf das Subjekt und das Gefühl der

Lust und Unlust desselben.“ Durch diese Beziehung wird aber „gar nichts im Objekt bezeichnet, sondern in ihr fühlt das Subjekt wie es durch die Vorstellung afficirt wird, sich selbst*).“ Wird nun dieses Geschmacksurtheil nach „Anleitung der logischen Funktionen“ zu urtheilen, untersucht, so stellen sich vier Momente heraus, auf welche die Urtheilskraft in ihrer Reflexion Acht hat und welche eben so viele Regeln angeben, nach welchen der Geschmack bei seinem Urtheil, ob ein Gegenstand schön genannt werden soll, verfährt. Im Widerspruch mit der sonst beliebten Ordnung, in welcher die Quantität vorangeht, beginnt Kant mit der Qualität, „weil das ästhetische Urtheil über das Schöne auf diese zuerst Rücksicht nimmt.“

Die erste dieser Regeln lautet: „Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Missfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heisst „schön.“ Interesse nennt Kant das Wohlgefallen, das sich mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbindet. Ein solches findet beim Angenehmen statt, insofern es sogleich die Begierde nach den dasselbe erweckenden Gegenständen rege macht, „mithin das Wohlgefallen nicht das blosse Urtheil über ihn, sondern die Beziehung seiner Existenz auf meinen Zustand, sofern er durch ein solches Objekt afficirt wird, voraussetzt**).“ Eben so ist es beim Guten.“ Gut ist das, was vermittels der Vernunft durch den blossen Begriff gefällt. Wir nennen Einiges wozu gut (das Nützliche), das nur als Mittel gefällt; ein Anderes aber an sich gut, das für sich selbst gefällt. In Beiden ist immer der Begriff eines Zwecks, mithin das Verhältniss zum (wenigstens möglichen) Willen, folglich ein Wohlgefallen am Dasein eines Objekts oder einer Handlung d. i. irgend ein Interesse enthalten.“ Nur beim Schönen ist dies nicht der Fall, das Schöne erweckt keine Begierde und es setzt auch nicht den Begriff eines Zweckes voraus. Während das Angenehme und Gute sich auf das Begehrungsvermögen beziehn, so dass nicht bloss der Gegenstand, sondern auch die Existenz desselben gefällt, ist das

*) S. 49.
**) S. 47.

Geschmacksurtheil blos contemplativ d. i. ein Urtheil, welches „indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit dem Gefühl der Lust und Unlust zusammen hält.“ Daher heisst „angenehm das, was vergnügt, gut, was geschätzt, gebilligt d. i. worin ein objektiver Werth gesetzt wird, schön, was ihm bloss gefällt;“ gilt „Annehmlichkeit auch für vernunftlose Thiere, Schönheit nur für Menschen d. i. thierische aber doch vernünftige Wesen, aber auch nicht bloss als solche z. B. Geister, sondern zugleich als thierische, das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt.“ Dort beruht das Wohlgefallen auf Neigung, beim Guten auf Achtung, beim Schönen allein auf freier Gunst. Das Schöne allein ist Produkt eines vollkommen unbefangenen, rein aus der Betrachtung hervorgegangenen Wohlgefallens. Ein solches allein ist rein, jedes andere getrübt und versetzt mit fremden Motiven.

In Bezug auf die Quantität ist das Schöne dies, „was ohne Begriff allgemein gefällt.“ Da das Schöne ohne Interesse gefällt, so ist der Einzelne in diesem Gefallen von jedem Privatmotiv unabhängig; es bestimmt ihn nichts Anderes, als was jeden Anderen eben so gut bestimmen muss. Er setzt daher an Jedem das gleiche Urtheil voraus, „grade so als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Objektes und das Urtheil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntniss desselben ausmachend) wäre; da es doch rein ästhetisch ist und bloss eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält.“ Die Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils ist keine objektive wie beim Guten, sondern eine subjektive, aber doch eine Allgemeinheit, nicht wie beim Angenehmen ein blosses Privatgefühl. Das Angenehme ist für mich angenehm, das Schöne soll für Jedermann schön sein. In Bezug auf Jenes hat Jeder seinen eigenen Geschmack, in Bezug auf Dieses setzen wir bei Jedem denselben Geschmack voraus. Wer in Bezug auf das Angenehme einen andern Geschmack hat, hat darum noch nicht keinen. Wer aber in Bezug auf das Schöne einen andern zeigt, dem sprechen wir den Geschmack geradezu ab.

Diese Allgemeinheit des Geschmacksurtheils entspringt jedoch nicht aus Begriffen. „Wenn man Objekte bloss nach Begriffen

beurtheilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der Jemand genöthigt werden sollte, etwas als schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei, dazu lässt man sich sein Urtheil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwatzen." Man will selbst schauen, und doch verlangt man von Jedermann, dass er dasselbe urtheile. Man „postulirt eine allgemeine Stimme in Ansehung des Wohlgefallens ohne Begriffe; mithin die Möglichkeit eines ästhetischen Urtheils, welches zugleich als für Jedermann giltig angesehen werden kann." Demungeachtet „postulirt das Geschmacksurtheil selber nicht Jedermanns Einstimmung, (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, thun); es sinnt nur Jedermann diese Einstimmung an als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern vom Beitritt Anderer erwartet." Diese allgemeine Stimme ist zwar nur eine „Idee," aber eben auf diese Idee bezieht sich jedes Geschmacksurtheil.

Kant erörtert dabei die Frage, welche er selbst den „Schlüssel aller Geschmackskritik" nennt, ob im Geschmacksurtheile das Gefühl der Lust vor der Beurtheilung des Gegenstandes, oder diese vor jenem vorhergehe. Ginge, sagte er, die Lust an dem Gegenstande voraus und das Geschmacksurtheil hätte nur ihre allgemeine Mittheilungsfähigkeit anzuerkennen, so würde dergleichen Lust „blosse Annehmlichkeit in der Sinnenempfindung" sein und daher ihrer Natur nach keine Allgemeingiltigkeit haben können, folglich ein innerer Widerspruch entstehn. Geht dagegen die allgemeine Mittheilungsfähigkeit der Lust am Gegenstande voraus, so ist zu bemerken, dass „nichts allgemein mitgetheilt werden kann als Erkenntniss, und Vorstellung, sofern sie zum Erkenntniss gehört. Denn sofern ist die Letztere nur allein objektiv und hat nur dadurch einen allgemeinen Beziehungspunkt, womit die Vorstellungskraft Aller zusammenzustimmen genöthigt wird. Soll nun der Bestimmungsgrund des Urtheils über diese allgemeine Mittheilbarkeit der Vorstellung blos subjektiv, nämlich ohne einen Begriff vom Gegenstande gedacht werden, so kann er kein anderer, als der Gemüthszustand sein, der im Verhältniss der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene

Vorstellung auf Erkenntniss überhaupt beziehen *).“ Da nun ästhetisch ohne Begriff geurtheilt, die Erkenntnisskraft, welche durch diese Vorstellung in Bewegung gesetzt wird, sonach nicht auf eine bestimmte Erkenntnissregel eingeschränkt wird, so ist der Gemüthszustand in dieser Vorstellung der „eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte in einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntniss überhaupt“ d. i. des freien Spiels der Einbildungskraft für „die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung“ und des Verstandes für die „Einheit des Begriffs, der die Anschauungen vereinigt.“ Dieses „zum Erkenntniss überhaupt schickliche subjektive Verhältniss“ muss jedoch für Jedermann giltig und folglich „allgemein mittheilbar“ sein so gut wie jede bestimmte Erkenntniss es ist, die doch immer „auf jenem Verhältniss als subjektiver Bedingung beruht.“ Diese subjektive Beurtheilung des Gegenstandes oder der Vorstellung, durch welche er gegeben wird, „geht nun vor der Lust an demselben vorher und ist der Grund dieser Lust an der Harmonie der Erkenntnissvermögen; auf jener Allgemeinheit aber der subjektiven Bedingungen der Beurtheilung der Gegenstände gründet sich allein diese allgemeine subjektive Giltigkeit des Wohlgefallens, welches wir mit der Vorstellung des Gegenstandes, welchen wir schön nennen, verbinden**).“

In Bezug auf die Relation ist Schönheit „Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.“

Wenn man mit Kant unter Zweck überhaupt „den Gegenstand eines Begriffs versteht, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit)“ angesehen wird, so kann das Schöne als Solches keinen Zweck haben, weder einen subjektiven, denn sonst wäre es ein Nützliches, nach einen objektiven, denn sonst wäre es ein Gutes. Wo immer ein subjektiver Zweck als Grund des Wohlgefallens angesehen wird, da führt er ein Interesse als Bestimmungsgrund des Urtheils über den Gegenstand der Lust mit sich. Wo aber der Zweck ein objektiver, d. h. die Möglichkeit des Gegenstandes nach Prinzipien der Zweckverbin-

*) S. 60.
**) S. 64.

dung begründender ist, ist zu erinnern dass das ästhetische Urtheil „kein Erkenntnissurtheil ist, also keinen Begriff von der Beschaffenheit und innern oder äussern Möglichkeit des Gegenstandes durch diese oder jene Ursache, sondern bloss das Verhältniss der Vorstellungskräfte zu einander betrifft, sofern sie durch eine Vorstellung bestimmt werden*)." Das reine Geschmacksurtheil betrifft daher bloss die Form und ist von Reiz und Rührung durchaus unabhängig. Der scheinbare Widerspruch, indem auch eine einfache Farbe, ein einfacher Ton öfter schön genannt werde, erklärt sich daraus, dass ein schöner Ton eigentlich ein reiner Ton ist, „die Reinheit aber sogleich wieder eine Formbestimmung enthält." „Wo der Geschmack der Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Massstabe seines Beifalls macht, ist er barbarisch**)." Dagegen lassen sich Beide mit der reinen Schönheit verbinden, jedoch nicht ohne ihr vorkommenden Falles Abbruch zu thun. Eben so wenig als von der Zweckmässigkeit hängt aber die Schönheit von der Vorstellung des Guten und von dem Begriffe der Vollkommenheit ab. Jenes nicht, weil das Gute eine objektive Zweckmässigkeit d. i. die Beziehung des Gegenstandes auf einen bestimmten Zweck fordert, dieses nicht, weil der Begriff einer innern Zweckmässigkeit d. i. Vollkommenheit stets einen Begriff von dem verlangt was das Ding sein soll, das Schöne aber ohne Begriff gefällt. Daher ist auch, sobald ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, das Geschmacksurtheil nicht rein. „Denn die Schönheit eines Menschen u. s. w. setzt einen Begriff vom Zwecke, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit voraus, und ist demnach blos adhärirende Schönheit." Dagegen sind Blumen, von welchen „ausser dem Botaniker, wohl Niemand weiss, was sie für Dinge sein sollen und bei welchen selbst dieser, der daran das Befruchtungsorgan der Pflanze erkennt, auf diesen Naturzweck, sobald er darüber durch Geschmack urtheilt, keine Rücksicht nimmt, freie Naturschönheiten." Auch die „Zeichnungen

*) S. 64.
**) S. 66.

à la grecque, das Laubwerk zur Einfassung oder auf Papiertapeten bedeuten für sich nichts, sie stellen nichts vor, kein Objekt unter bestimmtem Begriff, und sind freie Schönheiten." In der Beurtheilung solcher ist das Geschmacksurtheil rein, in der Beurtheilung anderer aber durch den Begriff von irgend einem Zwecke, zu welchem das Mannigfaltige dem gegebenen Objekte dienen und was dieses also vorstellen soll, beschränkt. Daraus folgt Kants berühmter oder sagen wir lieber berufener Satz: Es kann keine objektive Geschmacksregel geben, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei. Denn für die freie Schönheit ist keine Regel aus Begriffen denkbar, weil das Schöne ohne Begriff gefällt. Für die anhängende Schönheit gibt es allerdings Regeln, aber diese stammen aus dem Begriffe dessen, was das Ding sein soll und sind daher keine Geschmacksregeln. Aus eben dem Grunde ist es eine „fruchtlose Bemühung, ein Prinzip des Geschmacks zu suchen, welches das allgemeine Kriterium der Schönheit durch bestimmte Begriffe angäbe." „Alles Urtheil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d. i. das Gefühl des Subjekts und kein Begriff eines Objekts ist sein Bestimmungsgrund." „Die allgemeine Mittheilbarkeit der Empfindung (des Wohlgefallens oder Missfallens), und zwar eine solche, die ohne Begriff stattfindet, die Einhelligkeit so viel möglich, aller Zeiten und Völker in Ansehung dieses Gefühls in der Vorstellung gewisser Gegenstände ist das empirische, wie wohl schwache und kaum zur Vermuthung zureichende Kriterium der Abstammung eines so durch Beispiele bewährten Geschmacks von dem tiefverborgenen, allen Menschen gemeinschaftlichen Grunde der Einhelligkeit in Beurtheilung der Formen, unter denen ihnen Gegenstände gegeben werden *)."

Geschmack lässt sich daher weder lehren noch erwerben. Wer ein Muster nachahmt, zeigt insofern er es trifft, „Geschicklichkeit;" Geschmack jedoch nur, insofern er dieses Muster selbst zu beurtheilen vermag. Das „höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, ist eine blosse Idee, (ein Vernunftbegriff) die Jeder in sich selbst hervorbringen muss, und wonach er Alles, was Objekt des Geschmacks, was Beispiel der Beurtheilung durch Ge-

*) S. 77.

schmack sei und selbst den Geschmack von Jedermann beurtheilen muss.“ Insofern jenes Urbild des Geschmacks nicht durch Begriffe, sondern nur in einzelner Darstellung, als der „Idee adäquates einzelnes Wesen“ kann dargestellt werden, ist es selbst „Ideal,“ das wir, wenn gleich nicht besitzen, doch in uns hervorzubringen streben, aber eben darum blos ein „Ideal der Einbildung,“ weil es nicht auf Begriffen, sondern auf der „Darstellung,“ deren Vermögen die Einbildungskraft ist, beruht, und durch das Mittel aus einer grossen Anzahl gesehener einzelner Bilder des Gegenstandes, folglich für jedes Individuum auf individuelle Weise gewonnen ist. Ein solches heisst die „Normalidee“ und ist „das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihrer Erzeugungen in derselben Species unterlegte, aber in keinem Einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.“ Sie ist nicht das ganze Urbild, sondern nur die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, die „Richtigkeit“ in Darstellung der Gattung. Um aber des Ideals fähig zu sein, darf die Schönheit keine „vage,“ muss sie „durch einen Begriff von objektiver Zweckmässigkeit fixirte Schönheit“ sein, folglich keinem Objekt eines ganz reinen, sondern zum Theil „intellektuirten“ Geschmacksurtheils angehören d. i. „es muss eine Idee der Vernunft nach bestimmten Begriffen zu Grunde liegen, die a priori den Zweck bestimmt, worauf die innere Möglichkeit des Gegenstandes beruht.“ Es gibt kein Ideal schöner Blumen,“ eines „schönen Ameublements,“ einer „schönen Aussicht,“ auch keines schönen Hauses, Gartens, Baumes u. s. w. Bei jenen ist gar kein Zweck, bei diesen nicht genug bestimmt und fixirt, die „Zweckmässigkeit beinahe so frei als bei der vagen Schönheit.“ Nur der Mensch ist eines Ideals der Schönheit, die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der Vollkommenheit unter allen Gegenständen der Welt fähig, weil „er seinen Zweck in sich selbst hat, seine Zwecke durch Vernunft selbst bestimmen oder die Zusammenstimmung äusserlich gegebener Zwecke mit allgemeinen und wesentlichen ästhetisch beurtheilen kann*).“ Dadurch kommt in das Ideal menschlicher Schönheit

*) S. 79.

ein Bezug auf die Sittlichkeit hinein, ohne deren Ausdruck kein wahres Ideal, deren Beurtheilung aber, weil sie Begriffe voraussetzt, keine reine Geschmackssache mehr ist. Daraus folgt, dass „die Beurtheilung nach einem Ideale der Schönheit kein blosses Urtheil des Geschmacks sei.“

Das vierte noch übrige Moment ist die Modalität des Geschmacksurtheils. In Bezug auf diese nennt die Kritik „schön, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“

Jede Vorstellung kann (als Erkenntniss) mit einer Lust verbunden sein; jedes Angenehme ist es; das Schöne als Solches muss es sein. Aber diese Nothwendigkeit ist keine theoretische, wo a priori erkannt werden kann, dass Jedermann dies Wohlgefallen an dem von mir schön genannten Objekt fühlen werde,“ noch praktisch, „wo durch Begriffe eines reinen Vernunftwillens, welcher frei handelnden Wesen als Regel dient, dieses Wohlgefallen die nothwendige Folge eines objektiven Gesetzes ist, und nichts Anderes bedeutet, als dass man schlechterdings auf gewisse Art handeln solle.“ Sie ist vielmehr „exemplarisch d. i. eine Nothwendigkeit der Beistimmung Aller zu einem Urtheil, was wie ein Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann, angesehen wird.“ Eine solche ist schlechthin subjektiv und auf ein subjektives Prinzip, einen „Gemeinsinn“ gegründet, welcher „nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, aber doch allgemein giltig bestimmt, was gefalle oder missfalle.“ Dieser ist eigentlich nichts anderes als die nur durch das Gefühl und nicht nach Begriffen bestimmbare „zuträglichste Stimmung beider Gemüthskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes) in Absicht auf Erkenntniss gegebener Gegenstände,“ und muss als solche sich eben so gut wie die Erkenntniss selbst allgemein mittheilen lassen. Da dieser Gemeinsinn zu Urtheilen berechtigen will, die ein Sollen enthalten, so kann er „nicht auf der Erfahrung gegründet werden;“ er sagt nicht, dass Jedermann mit unsern Urtheil „übereinstimmen werde, sondern damit zusammenstimmen solle.“ Der Gemeinsinn daher, „von dessen Urtheil ich mein Geschmacksurtheil hier als ein Beispiel angebe und wesswegen ich ihm exemplarische Giltigkeit beilege, ist eine bloss idealische Norm, unter deren

Voraussetzung man ein Urtheil, welches mit ihr zusammenstimmte, und das in demselben ausgedrückte Wohlgefallen an einem Objekt für Jedermann mit Recht zur Regel machen könnte — wenn man nur sicher wäre, darunter richtig subsumirt zu haben."

Alles kommt daher auf den Geschmack an, als „Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmässigkeit der Einbildungskraft." In dieser, die zwar weder Gesetze macht, denn das ist Sache des Verstandes, noch empfängt, denn dann wäre ihr Produkt durch Begriffe bestimmt und vielmehr ein Gutes als ein Schönes, die daher eine „Gesetzmässigkeit ohne Gesetz," eine „subjektive Uebereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande ohne eine objektive" heissen muss, ist der wahre Ursprung der Schönheit und daher auch der Grund der Unmöglichkeit objektiver Geschmacksregeln zu suchen. Das Schöne lässt sich nur fühlen, nicht beweisen; es kommt und verschwindet mit dem Subjekt; wo kein oder ein anderes beschaffenes Subjekt wäre, da wäre auch keine Schönheit. Der ganze Endzweck der Kunst, insofern er auf Hervorbringung der Schönheit gerichtet ist, kann daher kein anderer sein, als die Einbildungskraft in Freiheit zu setzen, dass sie einstimmig mit dem Verstand ohne Leitung durch bestimmte Begriffe sich bewege, zweckmässig sei ohne Zweck, interessire ohne Interesse, allgemein und nothwendig gefalle ohne Begriff. Indem sie dies thut, geniesst das Subjekt sein selbst, der natürlichen Harmonie seiner Seelenkräfte und überträgt diesen Genuss seiner selbst auf das äussere Objekt, welches fälschlicherweise als dessen Grund betrachtet wird. Wahrhaft schön ist daher nur das Subjekt, das Objekt ist es nur in Folge des Reflexes, den das Subjekt auf dasselbe wirft. Das Subjekt erfreut sich an sich, nicht an den Dingen; es ist eine ästhetische Selbstanbetung. Die eigene höhere Natur des Ichs, dasjenige Verhältniss zwischen Verstand und Einbildungskraft, welches beiden das „zuträglichste" ist, kommt im Schönheitsgefühl zum Bewusstsein. Das Schöne veredelt, indem es uns selbst unser Edleres zeigt. Aus der unruhigen Fluth bald einseitiger Verstandes- bald einseitiger Einbildungskraftthätigkeit tritt durch den Anblick des Schönen das Normalverhältniss beider in die Anschauung. Das Subjekt kehrt, wie Schiller

es treffend bezeichnet hat, aus der mannigfachsten Bestimmtheit in den ursprünglichen Zustand der „Bestimmungslosigkeit zurück, in welchem, wie auf einer tabula rasa nur das ursprüngliche Verhältniss der bestimmbaren Vermögen sichtbar bleibt."

Wie hier das Schöne wesentlich auf Genuss des eigenen höheren Selbst, so wird das Erhabene von Kant auf eine Verehrung für dasselbe zurückgeführt. Beide kommen darin überein, dass sie für sich selbst gefallen, eben so dass beide kein Sinnes- noch ein logisch bestimmendes, sondern ein Reflexionsurtheil voraussetzen, ferner beiderlei Urtheile einzelne und doch sich für allgemeingiltige in Ansehung jedes Subjekts verkündigende Urtheile sind, obgleich sie bloss auf das Gefühl der Lust und auf keine Erkenntniss des Gegenstandes Anspruch machen. Allein während das Schöne der Natur die Form des Gegenstandes betrifft, die in der Begrenzung besteht, ist das Erhabene auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, so dass „das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint*)." Das Wohlgefallen ist beim Schönen mit der Vorstellung der Qualität, beim Erhabenen dagegen mit jener der Quantität verbunden. Ferner „führt das Wohlgefallen am Schönen direkt ein Gefühl der Beförderung des Lebens mit sich und ist daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar;" da dagegen das Gefühl des Erhabenen „eine Lust ist, welche nur indirekt entspringt, nämlich so, dass sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgender desto stärkerer Ergiessung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint." Es ist daher, weil das Gemüth von dem Gegenstande nicht bloss angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestossen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl „positive" Lust, als vielmehr „negative" d. i. Bewunderung oder Achtung.

Der wichtigste Unterschied jedoch des Erhabenen vom Schönen, den Kant zugleich vorzugsweise den „innern" nennt, ist „dass

*) S. 93.

die Naturschönheit eine Zweckmässigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urtheilskraft gleichsam vorher bestimmt zu sein scheint, bei sich führt und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; hingegen das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloss in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urtheilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewaltthätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurtheilt wird*)." Was demjenigen, was das Gefühl des Erhabenen erregt, an Zweckmässigkeit fehlt, das bringt der Gebrauch hinzu, den wir von demselben machen, um eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmässigkeit in uns selbst fühlbar werden zu lassen. Jenachdem diese entweder in das Erkenntniss- oder in das Begehrungsvermögen verlegt, „in beiderlei Beziehung aber die Zweckmässigkeit der gegebenen Vorstellung nur in Ansehung dieser Vermögen (ohne Zweck oder Interesse) beurtheilt wird," unterscheidet man eine mathematische oder eine dynamische Stimmung der Einbildungskraft, welche dem Objekte beigelegt, und daher dieses auf zweifache Weise als erhaben vorgestellt wird.

Mathematisch erhaben ist „Alles, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist." Nun kann es aber in der Natur nichts geben, das, so gross als es auch von uns beurtheilt werde, nicht in einem anderen Verhältniss betrachtet bis zum unendlich kleinen könnte herabgewürdigt werden, und umgekehrt ist nichts so klein, dass sich nicht noch etwas kleineres denken liesse. Daraus folgt: „Nichts, was Gegenstand der Sinne sein kann, ist, auf diesem Fuss betrachtet, erhaben zu nennen. Aber eben darum, dass in unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschritt ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität, als auf eine reelle Idee liegt, ist selbst jene Unangemessenheit unsers Vermögens der Grössenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns; und der Gebrauch, den die Urtheilskraft von gewissen Gegenständen zum Behuf des

*) S. 92.

letzteren (Gefühls) natürlicher Weise macht, nicht aber der Gegenstand der Sinne ist schlechthin gross, gegen ihn aber jeder andere Gebrauch klein. Mithin aber ist die Geistesstimmung auf eine gewisse, die reflektirende Urtheilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen, und erhaben ist, „was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemüths beweist, das jeden Massstab der Sinne übertrifft*)."

Gleicherweise erscheint im dynamisch Erhabenen die Natur als Macht, die dennoch über uns keine Gewalt hat. Als Macht ist sie zunächst furchterregend, insofern ihr gegenüber unser Widerstandsvermögen als schwach erscheint; allein „ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände (den empörten Ocean, überhängenden Felsen u. s. w.) gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmass erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Muth macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können." Das Mathematisch - Erhabene lässt an der Unermesslichkeit der Natur und unserer Unfähigkeit, einen der ästhetischen Grössenschätzung ihres Gebiets proportionirten Massstab zu nehmen, uns unsere Einschränkung, in unserem Gemüth dagegen eine Ueberlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermesslichkeit finden. Das dynamisch Erhabene macht uns durch die Unwiderstehlichkeit der Natur unsere physische Ohnmacht, zugleich aber auch unsere moralische Unabhängigkeit von der Natur und eine Ueberlegenheit über dieselbe fühlen, „wobei die Menschlichkeit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt erliegen müsste." Wie aus dem Gefühl der Einschränkung Unlust, so entspringt aus diesem Gefühl der Ueberlegenheit Lust, und zwar um so stärkere Lust, je gewaltiger vorher das Gefühl der Einschränkung gewesen war. Denn da wir stets die Grösse des Uebels nach der Grösse des nothwendigen Widerstandes bemessen, so müssen wir uns im zweiten Fall desto stärker

*) S. 100.

erscheinen je schwächer wir uns vorher erschienen sind. Immer aber sind wir es, nicht die Natur, die wahrhaft erhaben sind, und die Natur heisst nur desshalb so, weil „sie die Einbildungskraft zur Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüth die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur sich fühlbar machen kann.“

So ist es dort wie hier das Subjekt, das sich selbst beschaut, mag es nun wie beim Schönen der ursprünglichen Harmonie zwischen Verstand und Einbildungskraft, oder wie beim Erhabenen der ursprünglichen Ueberlegenheit über alle Macht der äussern Welt und Natur mit Wohlgefallen inne werden. Wie beim Schönen Gefallen, so nöthigt beim Erhabenen die sich kundgebende höhere Natur des Subjekts diesem Achtung ab. Wie jenes auf dem Einklang zwischen den Seelenkräften, so beruht dieses auf dem Gefühl der überlegenen Grösse des Vernunftwesens seiner Bestimmung und Anlage nach gegenüber der vernunftlosen rohmächtigen Naturkraft. Wie dort die Harmonie, so ist es hier die Grösse, neben welcher alles Andere klein erscheint, die Wohlgefallen erregt, nur dass die eine wie die andere am Subjekte gefühlt und auf das schön und erhaben genannte Objekt bloss durch eine Art von Unterschiebung übertragen wird. Insofern Harmonie und Grösse formale Bedingungen der Sittlichkeit sind, arbeitet das Gefühl für das Schöne und Erhabene der Sittlichkeit vor, indem es die ursprünglich für dieselbe angelegte Organisation des Subjekts zum Bewusstsein bringt. Nur in einem Wesen, in welchem Verstand und Einbildungskraft ursprünglich in jenem harmonischen Verhältniss sich befinden, dessen Abglanz die Schönheit, in dem die vernünftige Anlage in jener Grösse und Unabhängigkeit lebt, deren Ausdruck die Erhabenheit ist, ist die Sittlichkeit möglich und natürlich. So bereitet die Schönheit den Weg zur Sittlichkeit, wie die Erhabenheit zur Freiheit. Aesthetische Cultur ebnet die Bahn für die sittliche; eine ästhetische Erziehung des Menschen zur Sittlichkeit ist denkbar, wie sie Schiller, seinen bewunderten Lehrer begreifend und ergänzend in seinen meisterhaften Briefen niedergelegt hat.

Ueber der Hoheit der Aufgabe, welche Kant der Aesthetik anweist, möchte man fast aller Fragen und Anstände vergessen. Welcher Scharfsinn gibt sich kund in der durchgeführten Schei-

dung des Aesthetischen vom Ethischen, welche Freiheit des Urtheils in der echt philosophischen Liberalität, mit welcher das Schöne dem Guten weder unter- noch über- sondern als völlig disparates Gebiet der Form, dem des Inhalts nebengeordnet wird, eben so weit entfernt von frivolem Indifferentismus wie von frömmelnder Sucht nach der Feigenblatthülle. Und doch welch echt moralischer Sinn in der Stellung, die Kant dem Aesthetischen anweist, an der Scheide zwischen Natur- und Freiheitsbegriff die ursprünglich höhere Bestimmung des Subjekts für den letztern in der Maske des ersten zum Bewusstsein zu bringen. Unabhängig vom Guten und doch zum Guten erziehend, von jedem Zwange durch Zweckbestimmung frei und doch in freiem Spiele die Form der Zweckmässigkeit an sich tragend, gefallend ohne Interesse und doch den höchsten Interessen dienstbar, im Dienste des Guten ohne dessen Magd zu sein, so steht die Schönheit an der Schwelle der Tugend, deren Licht sie verklärt, ohne dass sie es von derselben erborgen müsste.

Aber indem die Kritik der Urtheilskraft das Schöne wie das Erhabene auf eine Selbstbeschauung und Selbstachtung des Subjekts zurückführt, fordert sie eine Reihe von Fragen heraus, auf die es schwer sein dürfte, eine genügende Antwort zu finden. Auf theoretischem Gebiet führt die kritische Philosophie alle Form der Erkenntniss auf das Subjekt zurück, auf praktischem erkennt sie in der thatsächlichen Willensfreiheit dessen übersinnlichen, wahren Kern. Wie nur das wahre Erkenntniss, was von Jedem auf gleiche Weise erkannt werden muss, ist nur das wahrhaft gut, was von Jedem auf gleiche Weise gewollt werden soll. Das was in Jedem fähig ist, als allgemein giltig anerkannt zu werden, was in Jedem nicht Individuums-, sondern Gattungscharakter ist, macht dessen wahres höheres Subjekt und als Solches das Wesen des Gesetzes aus. Zwischen diesem höhern Subjekt, dem Gattungscharakter, und dem niedern, dem Individuum, scheidet die kritische Philosophie überall scharf, wo es ihr darauf ankommt, das Allgemeingiltige dem nur beschränkt oder gar nicht Geltenden entgegen zu setzen. Theoretisch Verstand und Vernunft gegenüber dem Sinn, praktisch die Pflicht gegenüber dem Trieb und der Begierde. In einem Athem betet sie mit Rousseau die ur-

sprüngliche Güte der Menschennatur an und verdammt mit den deutschprotestantischen Mystikern die Individualität als das radikale Böse. Ein innerer Zwiespalt, eine unversöhnliche Kluft liegt nach ihr im Innern jedes individuellen Subjekts, zugleich Mensch, und einzelner Mensch zu sein, zugleich das Allgemeingiltige der Gattung und das vereinzelte des Individuums an sich zu tragen, Wahrheit und Unwahrheit, Gutes und Böses, Gesetz und Sünde in unaufhebbaren Widerspruch zu vereinigen. Das übersinnliche Substrat, das im Gewissen sich ankündigt, kündigt sich eben nur an, um im Dawiderhandeln gegen dasselbe sich selbst zu verdunkeln.

Es ist bezeichnend, dass Kant diesen Zwiespalt zu versöhnen versuchte, aber noch bezeichnender die Art, wie er dies that. Indem er zwischen Gesetz und Sünde die freie Gesetzlichkeit, zwischen Pflicht und Trieb den pflichtgemässen Trieb stellt, und damit den Charakter der absoluten Unvereinbarkeit des Individuellen und Allgemeinen aufzuheben scheint, hält er doch in der Art, wie er dies thut, die Maxime der Allgemeingiltigkeit ausschliesslich fest. Die nothwendige Inconsequenz, die in seinem Beginnen lag, sollte dadurch den Blicken entzogen werden. Zwischen dem Allgemeinen und dem Nicht-Allgemeinen gibt es kein Drittes. Wenn nun das was fähig ist, als allgemeine Maxime zu gelten, das Gute ist, so kann das, was nicht allgemeingiltig ist, nichts Anderes als das Böse sein. Ob es für Einen oder für Mehrere giltig sei, gilt dann gleich. Eben so ist Erkenntniss, die nicht für Alle gilt, keine, sie gelte nun bloss für Einen oder für Mehrere. Niemals kann daher das Einzelne als Solches mit dem Allgemeinen Eins sein; indem es ein Einzelnes ist, ist es diesem entgegengesetzt. Das einzige Mittel, das übrig bleibt, ist das Einzelne in das Allgemeine aufgehen zu lassen, um das Letztere allein zu haben: der Pantheismus.

Kant's Nachfolger haben dieser unausbleiblichen Inconsequenz nicht sich entziehen können. Ihnen blieb nur die Wahl, entweder den strengen Boden des Kriticismus zu verlassen, oder die Aufhebung des Einzelnen als des Nichtigen gegenüber dem Allgemeinen als allein wahrhaft Seiendem zu dekretiren. Eine Erhaltung des Individuums aber in Form eines ursprünglichen individuell modi-

ficirten Triebes zum Guten ist undenkbar, denn entweder es ist individuell modificirt und dann ist es kein gutes, oder es ist jenes nicht und dann verschwimmt es mit dem Allgemeinen.

Kant selbst stellt zwischen die allgemeine Natur des Subjekts und dessen individuelle, zwischen den kategorischen Imperativ und den „Hang zum radikalen Bösen" die ursprünglich zweckmässige Disposition der Urtheilskraft, deren Bewusstsein die Schönheit ist. Diese gehört eben so wenig dem Individuum als Solchem an, wie der kategorische Imperativ; sie verräth vielmehr die Harmonie des übersinnlichen Substrats, welches der theoretischen, mit jenem, welches der praktischen Seite des Subjekts zum Grunde liegt. Während jenes erkennt, wie es muss, dieses will, wie es soll, bewirkt die natürliche Disposition der Urtheilskraft, dass es auch wo es anders könnte, erkennt wie es soll. Die übersinnliche Einheit des Substrats der theoretischen und praktischen Welt kommt durch die mit dem Bedürfnisse der Praxis harmonirende Disposition der theoretischen Urtheilskraft zum Vorschein.

Die Harmonie ist hergestellt unter der Voraussetzung jener ursprünglich zweckmässigen Disposition der Urtheilskraft. Wie im Praktischen auf die unmittelbare Thatsache der Freiheit des Willens, auf die überempirische aber faktische Stimme des Gewissens hingewiesen, sind wir es hier auf die ebenso unmittelbare Thatsache der ursprünglich zweckgemässen Disposition der Urtheilskraft. Der aus der Tiefe der Urtheilskraft hervorbrechende Geschmack ist ein eben solches Räthsel, wie die aus der Tiefe der praktischen Vernunft hervortönende Stimme des Gewissens, Er ist ein „Gemeinsinn" für das Schöne, wie dieses für das Gute. Wie dieses uns belehrt, vorausgesetzt dass wir ihm selbst trauen, so jener, vorausgesetzt dass wir ihm Glauben schenken. Wie das Gewissen Gesetzgeber für das Gute durch bestimmte Begriffe, so ist der Geschmack es für das Schöne ohne Begriffe.

Aber diese ursprüngliche Disposition der Urtheilskraft für das Zweckmässige ohne Zweck, was ist sie anders als ein Trieb derselben? Da der Trieb mit der Pflicht unvereinbar ist, sich beide stets mit einander im Gegensatz befinden sollen; da ferner der Trieb das im Subjekt schlechthin Individuelle und als Solches dem Allgemeinen als dem Guten Entgegengesetzte ist, wie kommt

es, dass dieser Trieb der Urtheilskraft plötzlich mit der höhern Bestimmung des Subjekts sich in Einklang befinden, diese höhere Natur gleichsam ankündigen dass in ihm das Individuelle mit dem Allgemeinen statt im Gegensatz vielmehr sich in Uebereinstimmung zeigen soll? Entweder sie ist ein Trieb und dann kann sie nicht auf das Allgemeine gerichtet sein, oder sie ist keiner und dann ist auch keine „ursprünglich zweckmässige Disposition der Urtheilskraft ohne Begriff" denkbar. Der Umstand, dass diese Disposition der Urtheilskraft eine allgemeine in jedem Subjekt anzutreffende, ihr Anspruch, der Geschmack, damit ein subjektiv allgemeiner und nothwendiger sein soll, macht die Sache nicht besser. Die Natur des Triebes ist mit seiner Allgemeingiltigkeit unverträglich; er ist im Gegensatz zur Pflicht das Nichtallgemeine, schlechthin Individuelle, ein Pflicht-Trieb wäre nach Kant's eigenem Ausspruche eine Unmöglichkeit.

Jünger Kant's, die wie Schiller keine philosophische Terminologie zu vertheidigen hatten, haben ohne Anstoss für die hier zur Sprache kommende Disposition der Urtheilskraft sich der Bezeichnung eines „Triebes" bedient, die Kant vorsichtig genug war, nie zu gebrauchen. Bei ihm wäre die Inconsequenz zu auffallend gewesen, die bei einem Schiller, der mit dichterischer Freiheit Kant's Ideen benützte, leichter verborgen blieb. Hatte doch Niemand, wie Kant stärker den Trieb als solchen verdammt und Niemand schärfer als Schiller in dem bekannten Epigramm sich des einen wenigstens angenommen, gegen einen Rigorismus, der die Tugend selbst zur Untugend stempeln sollte. Kant verbarg unter dem unanstössigen Namen einer „ursprünglich zur Zweckmässigkeit hinführenden Disposition der Urtheilskraft ohne Begriff" den mit solcher Strenge kurz zuvor abgewiesenen Begriff des Triebes, ohne unbefangene Augen wie Schiller's dadurch zu täuschen, der mit dem verpönten Wort offen und ehrlich herausrückte.

Die Gezwungenheit des von Kant ergriffenen Auswegs, Theoretisches und Praktisches in Harmonie zu bringen, verräth sich ohne Mühe an der Verkünstelung seiner Hülle. Je mehr Mühe die Kritik der Urtheilskraft sich gibt, das nicht Trieb zu nennen, was alle Eigenschaften desselben hat und doch als solcher nicht zum Vorschein kommen dürfte, desto unverhohlener wird der

Verdacht, dass der ganze Ausweg mit dem Prinzip der Kritik nicht in Uebereinstimmung zu bringen sei.

Diesen Verdacht zu beseitigen, soll die ganz analoge Behandlungsweise dienen, welche Kant der Urtheilskraft als dem dritten der drei grossen Urvermögen des Geistes widmet. Wie Verstand und Vernunft dem Sinn, wie das Pflichtgebot dem Trieb, so wird der Geschmack als Beurtheilungsvermögen im Allgemeinen dem individuellen Geschmack als Beurtheilungsvermögen des bloss Angenehmen entgegengestellt. Zwar müsste der Analogie zufolge das nicht allgemein Gefallende eigentlich ein Hässliches sein, so wie das nicht allgemein Wahre ein Falsches und das nicht allgemein Giltige ein Böses, während es bloss ein Angenehmes oder ein Nützliches u. s. w. sein soll, und wir können schon daher einen neuen Grund hernehmen zu vermuthen, dass die Analogie nicht ohne Willkürlichkeit sei. Er ist in Sachen der Schönheit die allgemeine und darum die zu hörende Stimme, wie der Verstand in Sachen der Wahrheit, die Vernunft in Sachen des Guten und Bösen. Wie der Verstand nicht als dieser, sondern als Subjekt κατ' ἐξοχήν erkennt, die Vernunft nicht als diese, sondern als allgemeine Vernunft vorschreibt, so urtheilt der Geschmack nicht als dieses und jenes, sondern als Subjekt überhaupt. In ihm entäussert sich das Einzelne seiner Individualität und setzt sich als der gute sich selbst als dem schlechten Geschmack gegenüber. Wer an den Geschmack appellirt, thut dies von der einzelnen und zufälligen an die allgemeine und nothwendige Menschennatur, an die zweite Instanz, an die Gattungssubstanz des Menschen. Es ist derselbe Weg, den die Appellation von der Stimme des Triebes und der Begierde an die allgemeine und nothwendige in Allen gleichlautende Stimme des Gewissens einschlägt, nur dass, während dieses nach bestimmten Begriffen, der Verstand ohne dieselben urtheilt. Kant bezeichnet daher beide einander widerstreitende Sätze: ein Jeder hat seinen Geschmack, und: über den Geschmack lässt sich streiten, als eine Antinomie, die sich auflösen lässt. Das Urtheil, sagt er, als eine auf das Gefühl der Lust bezogene anschauliche einzelne Vorstellung ist ein Privaturtheil und sofern seiner Giltigkeit nach auf das urtheilende Individuum allein beschränkt: der Gegenstand ist für mich ein Gegenstand

des Wohlgefallens, für Andere mag es sich anders verhalten; ein Jeder hat seinen Geschmack. Dagegen gründet sich aber dasselbe Geschmacksurtheil auch auf einen Begriff (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmässigkeit der Natur für die Urtheilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objekts erkannt und erwiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntniss untauglich ist; es bekommt aber durch ebendenselben doch Giltigkeit für Jedermann (bei Jedem zwar als einzelnes die Anschauung unmittelbar begleitendes Urtheil), weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht (!) im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann *)." So ist das Privaturtheil zugleich kein Privaturtheil und der individuelle Geschmack zugleich der allgemeine. Das urtheilende Subjekt entindividualisirt sich, aber es entsubjektivirt sich nicht. Wenn auch nicht dieser und jener, es ist immer nur der Mensch, der urtheilt, und über denselben hinaus ist von Geschmack und seinem Ausspruche so wenig die Rede, als das theoretische Erkenntnissvermögen je ein synthetisches Urtheil a priori zu fällen vermag.

Halten wir dies mit der vorher entwickelten Lehre Kant's zusammen, dass das Geschmacksurtheil über das Schöne und das Erhabene eigentlich stets ein reflexives, das eigentliche Objekt desselben stets das Subjekt selbst, die Harmonie seiner höheren und niederen Erkenntnisskräfte, des Verstandes und der Einbildungskraft und die Totalität der Vernunftanlage sei, so rechtfertigt sich der Ausspruch, dass in der Kantischen Lehre von den zwei zum Schönen wie zu jeder Erscheinung überhaupt gehörigen Gliedern, dem Objekt und Subjekt das erste gänzlich verschwindet und das letztere allein übrig bleibt. Nicht nur von keiner objektiven Norm, nicht einmal von einem Objekt der Schönheit, das vom Subjekte verschieden wäre, kann fürder die Rede sein. Nicht nur schöne oder unschöne, überhaupt Gegenstände des Geschmacksurtheils beruhen auf einer ungerechtfertigten Erschleichung.

Die Frage entsteht: Warum, wenn es überhaupt keine Objekte der Schönheit gibt, nennen wir doch einige Objekte schön,

*) S. 207.

andere dagegen nicht? Warum nicht alle oder keine? Wenn der Grund des Geschmacksurtheils lediglich im Subjekt zu suchen ist, warum ist er bei einem Objekte vorhanden, bei dem andern nicht? Wenn nun die Antwort, wie es vom Standpunkte der kritischen Philosophie nicht anders sein kann, lautet: weil die Vorstellungen einiger Objekte die Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft im harmonischen d. i. im zuträglichsten Verhältniss zeigen, andere nicht und daher die Wahrnehmung jener ein Wohlgefallen, dieser ein Missfallen erzeugt, so fragen wir wieder, worauf dieses Wohlgefallen und Missfallen sich eigentlich beziehe, ob es die Harmonie der Seelenkräfte, oder nicht vielmehr nur ihre Harmonie überhaupt sei, die als Grund des Gefallens auftritt. Denn der Umstand, dass es die Seelenkräfte sind, welche hier in harmonischer Thätigkeit angetroffen werden, wird schwerlich als Grund des Wohlgefallens angesehen werden wollen. Um eine Lust daran zu fühlen, dass ihre Kräfte sich in Harmonie befinden, scheint es überdies nöthig, dass die Seele die Harmonie schon für etwas Werthvolles und Gefallenerregendes ansehe, weil ihr sonst der Umstand, dass ihre Kräfte in diesem Zustand sich befinden, ziemlich gleichgiltig sein müsste. Das Verhältniss des Einklanges demnach scheint es eigentlich, welches gefällt, und die Harmonie der Seelenkräfte nur um dessen willen. Das Wohlgefallen an der Harmonie des Verstandes und der Einbildungskraft, welches die kritische Philosophie dem Urtheil der Schönheit gleichsetzt, ist vielmehr nur ein einzelner Fall des nothwendigen Wohlgefallens, welches jeder Harmonie zwischen was immer für Verhältnissgliedern (die Natur der letztern ist dafür ganz gleichgiltig) auf dem Fusse folgt, und statt dieses zu erklären, ist es vielmehr selbst erst aus letzterem darzuthun. Nicht weil wir Verstand und Einbildungskraft durch irgend eine Vorstellung in Einklang gesetzt erblicken, nennen wir den Gegenstand dieser Vorstellung schön, sondern gerade umgekehrt, weil jeder Einklang zwischen was immer für Verhältnissgliedern gefällt, finden wir auch Wohlgefallen an der Harmonie zwischen Verstand und Einbildungskraft in dem gegebenen Falle. Weit entfernt daher Grund der Schönheit zu sein, die dann durch Subreption auf die anregenden Objekte übertragen wird, ist das Verhältniss der See-

lenkräfte, das uns die eigentlich höhere Natur unseres Subjekts offenbart, nur ein schönes Objekt unter andern; das Subjekt selbst, dessen innere Natur in diesem Einklang zum Vorschein kommt, offenbart sich als ein wohlgefälliger Gegenstand, sowie jeder andere, bei welchem ein ähnliches Einklangsverhältniss stattfindet, auf gleiche Weise und aus gleichem Grunde gefallen müsste. Das Subjekt kann demnach ein Objekt des Gefallens, aber es muss nicht das einzige Objekt desselben sein. Denn da der Einklang aller seiner obern Seelenkräfte der Grund des Gefallens ist, so ist nicht abzusehen, warum dieser Einklang nicht an jedem Objekt, an welchem er uns wahrnehmbar würde, eben so gut Gefallen erregen sollte.

Aber abgesehen davon bietet die Kantische Erklärung noch einen andern Grund des Bedenkens dar. Möchte es sein, dass der Grund, weshalb wir einen Gegenstand schön nennen, in dem Lustgefühl liegt, das auf der Wahrnehmung der Harmonie zwischen der Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft beruht, in welche diese Beiden durch die Vorstellung jenes Gegenstandes versetzt werden. So viel ist gewiss, dass der Grund dieser harmonischen Thätigkeit in der anregenden Vorstellung liegt. Wäre diese anders beschaffen, so wäre auch keine Harmonie zwischen jenen beiden Seelenkräften, welche sie beschäftigt. Es muss daher ohne Zweifel irgend etwas an der Vorstellung sein, was dieselbe von andern, bei denen wir uns keiner Harmonie unserer Seelenkräfte bewusst werden, unterscheidet. Dieses Unterscheidende aber ist sodann nichts am Subjekt, sondern etwas am Objekte haftendes; diesem ursprünglich eigen, nicht vom Subjekte auf dasselbe übertragen. Der Grund des Wohlgefallens demnach nicht schlechthin subjektiv, sondern ebenso objektiv, nicht sowohl im Subjekt, als vielmehr ausser diesem in der jeweiligen Beschaffenheit des Objekts gelegen; das Subjekt nicht bestimmend, sondern durch das Objekt leidend bestimmt. Der Grund des Wohlgefallens liegt in der harmonischen Thätigkeit des Subjekts, aber der Grund dieser letzteren in einer Beschaffenheit des Objekts. Woran wir Wohlgefallen finden, sind zwar unmittelbar wir selbst, aber mittelbar das uns anregende Objekt. So unabhängig daher das sich selbst nur beschauende Subjekt

scheint, so abhängig ist es doch von seiner jeweiligen Modification. Es hilft nichts zu behaupten, dass es niemals eine bestimmte Vorstellung, sondern stets nur ein Verhältniss der Seelenthätigkeiten sei, was unser Wohlgefallen anregte, denn eben dieses Verhältniss der Seelenthätigkeiten ist Folge der so oder anders bestimmten Vorstellung. Diese Vorstellung regt Verstand und Einbildungskraft harmonisch an, jene nicht; der Grund liegt in ihr, nicht im Subjekt.

Daraus folgt, dass der Inhalt der anregenden Vorstellung für das Geschmacksurtheil, das ohne bestimmte Begriffe erfolgen soll, nicht so schlechthin gleichgiltig sein könne, als die kritische Philosophie behauptet. Wenn es einmal gewiss ist, dass verschiedene Vorstellungen verschiedene Einwirkungen auf die höheren Seelenkräfte üben, sie bald in harmonische, bald in disharmonische Thätigkeit setzen, so ist anzunehmen, dass es Vorstellungen geben müsse, die so beschaffen sind, dass die Thätigkeit der Seelenkräfte, um sie aufzufassen, eine harmonische sein müsse, oder was eben so viel ist, dass gewissen Vorstellungen Eigenschaften anhaften, deren nothwendige Wirkung bei einem mit Auffassungsfähigkeit und so organisirten Subjekt, dass es an der harmonischen Thätigkeit seiner Seelenkräfte Wohlgefallen findet, dieses Wohlgefallen ist. Es ist nicht abzusehen warum der Inhalt dieser Vorstellungen „unbestimmt" sein müsste. Vielmehr ist zu vermuthen, dass derselbe ein sehr bestimmter sein müsse, weil nur unter dieser Annahme sich begreifen lässt, warum gerade dieser Vorstellung und nicht eben so gut ihrem Gegentheil die Eigenschaft zukomme, die auffassenden Seelenkräfte in harmonische Thätigkeit zu versetzen. Wenn aber dies, dann ist wieder nicht einzusehen, warum, da der Inhalt dieser Vorstellung als Objekt der Schönheit ein sehr bestimmter sein muss, Regeln undenkbar sein sollen, wodurch Gegenstände eines nothwendigen Wohlgefallens am Schönen ein für allemal, so lange das Subjekt nur dasselbe bleibt, bestimmt werden, mit andern Worten, warum es keine objektiven Geschmacksregeln geben könne und solle.

Ein Beispiel bietet gleich jenes oben angezogene Verhältniss des Einklanges. Statt zu sagen, was die Seelenkräfte harmonisch anregt, gefällt und ist desshalb schön; muss es heissen: Harmonie

überhaupt gefällt, und darum ist jenes Verhältniss der Seelenkräfte und die darin sich äussernde Thätigkeit des Subjekts selbst schön. Die harmonisch thätige Seele gefällt wie jeder andere harmonische Gegenstand um dieses an ihm sich äussernden Verhältnisses willen, und dieses, das Verhältniss des Einklangs ist die objektive Regel, an welche das sich selbst überlassene ästhetische Urtheil des Subjekts sein Wohlgefallen unabweislich heftet.

Wenn dies Verhältniss des Einklangs, das an der harmonischen Thätigkeit der Seelenkräfte Wohlgefallen erregt, ein „unbestimmtes" heissen soll, weil es sich nicht auf bestimmte Begriffe, wie die eines Hauses, Baumes u. s. w. zurückführen lasse, so möge bemerkt sein, dass diese Unbestimmtheit sich nur auf die (ganz indifferente) Natur der Verhältnissglieder bezieht, das Verhältniss des Einklangs selbst aber so vollkommen bestimmt ist, dass es mit keinem andern verwechselt werden kann. Und doch nur dieses ist ja das Gefallende.

Indem die kritische Philosophie die objektive Natur des Schönen leugnet, sieht sie insgeheim sich genöthigt doch auf dieselbe zurückzukommen. Von der harmonischen Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft geht sie aus und nennt deren Produkte, die Vorstellungen sind, schön, während gerade umgekehrt diese harmonische Thätigkeit selbst Produkt gewisser Vorstellungen sein kann. Der Zustand, den sie allein im Auge hat, ist der des schöpferischens Hervorbringen des Schönen, während wenigstens eben so oft das schöne Objekt das Gefühl des Schönen hervorbingt. Für den, der das Schöne schafft, geht der harmonische Einklang zwischen Verstandesthätigkeit und Einbildungskraft dem Produkt voraus; für den aber, der dasselbe schaut, folgt der wohlgefällige Zustand der Harmonie aller höheren Erkenntnisskräfte dem Objekte nach. Für diesen ist nicht der Zustand des Subjekts, sondern dèr des Objekts von Bedeutung, nicht wie es wird, sondern was es ist. Zwar ist alles Anschauen des Schönen ein innerliches Nachschaffen, indem die Seelenkräfte durch die Betrachtung desselben in einen dem ursprünglichen Hervorbringen wenigstens ähnlichen Zustand harmonischer Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft versetzt werden, aber dass die eine Vorstellung zum Nachschaffen eines Schö-

nen anregt, die andere nicht, hat seinen Grund in dem Inhalt dieser Vorstellung selbst, und wenn auch wie Kant will, nichts als der „subjektive Gemüthszustand" im Schönen „allgemein mittheilbar" sein sollte, so ist doch das, was das Medium dieser allgemeinen Mittheilung wird, jederzeit die Vorstellung und die Frage bleibt: warum gerade diese Vorstellung den subjektiven Gemüthszustand harmonischer Thätigkeit „allgemein mittheile" und jene nicht.

Ganz analog zeigt es sich mit dem Erhabenen. Auch dies beruht zunächst nach Kant's scharfsinniger Auseinandersetzung auf einer Selbstbeschauung des Subjekts, die sich beim Anblick der ursprünglichen Grösse der Gemüths- und Vernunftanlage, neben der alles Uebrige verschwindet, zur Bewunderung steigert. Auch hier ist es nicht, wie Kant ausdrücklich anmerkt, die Qualität der Vernunftbestimmung, sondern einzig deren Quantität, die Bewunderung erregt. Nicht weil sie praktische Vernunft, sondern weil sie die absolute Totalität ist, fühlen wir uns in ihrem Bewusstsein über alle Grösse der Natur und der Sinne erhaben. Das Wohlgefallen erregende ist demnach das reine Grössenverhältniss, bei dem die Beschaffenheit der in Vergleich gesetzten Glieder abermals gleichgiltig ist. Dass es die Vernunft ist, die wir der Natur entgegensetzen, thut nichts zur Sache, aber dass sie unendliche Totalität neben der endlichen Beschränktheit ist, erhebt sie über alle Objekte der Natur und der Sinnenwelt. Was Wohlgefallen erzeugt ist demnach die Vorstellung einer Grösse, die von keiner übertroffen wird und alle übertrifft, neben der jede andere als unvergleichbar verschwindet, ein einzelner Fall des allgemeinen Satzes, dass jedes Grössere als solches neben dem Kleineren gefalle, ein Kleineres im selben Fall neben dem Grösseren missfalle, wie das Wohlgefallen am Schönen ein besonderer Fall des Gefallens am Einklang zwischen wie immer beschaffenen Verhältnissgliedern. Dass dieses Grössenverhältniss sich gerade am Subjekt selbst befindet, und vollends, dass das eine Glied desselben die praktische Vernunftanlage ist, thut demnach zu der reinen ästhetischen Grössenschätzung nichts hinzu. Nicht der sittliche, sondern der blosse Grössencharakter des

Subjekts erzeugt das ästhetische Wohlgefallen am Erhabenen. Es ist charakteristisch, dass Kant beim Erhabenen seiner eigenen scharfsinnigen Trennung des Ethischen vom Aesthetischen untreu werdend die Bewunderung der Vernunftgrösse anführt, wo es nur das Wohlgefallen an der Alles übertreffenden Grösse gilt. Da jedoch die ästhetische Schätzung des Erhabenen nicht auf „Begriffen" beruht, so entzieht sich ihm die eigentliche Natur seiner Erklärung desselben, die sich, statt auf die Grösse, auf die Vernunft stützt. Allein es braucht nur eines kurzen Ueberlegens, um einzusehen, dass das Verhältniss, das dem Erhabenen zu Grunde liegt, eben so wenig „unbestimmt" ist, als jenes, welches dem Schönen als Basis dient, und dass das Unbestimmte dabei nur die Glieder des Verhältnisses sind. Diese werden, sie seien wie immer beschaffen, der Grösse nach verglichen; die Grösse gefällt oder missfällt, nicht die Glieder. So ist denn das Wohlgefallen am Grossen wie das am Einklang ein allgemeines objektives Gesetz, an welches das sich selbst überlassene ästhetische Urtheil sich heftet, gleich viel, ob der Gegenstand desselben das eigene Subjekt oder irgend ein von demselben Verschiedenes sei.

Es ist natürlich, dass das Subjekt, das an jeder Wahrnehmung eines Einklangs und eines Grösseren neben einem Kleineren Wohlgefallen finden muss, dasselbe auch über sich selbst, an dem es (beim Schönen) Einklang zwischen seinen Seelenkräften, (beim Erhabenen) eine durch keine andere übertroffene Grösse in der Vernunftanlage antrifft, empfinde, dass es sich selbst zugleich schön und erhaben (unter Umständen) erscheine. Nicht erlaubt aber dünkt es uns zu schliessen, dass alle Schönheit und Erhabenheit nur eine Uebertragung dieser ursprünglichen Eigenschaft des Subjekts auf das veranlassende Objekt sein solle. Vielmehr erscheint Einklang der Seelenkräfte und Anschauung derselben über jedes denkbare Mass nur als Kennzeichen eben solchen Einklangs und jedes Mass überschreitender Grösse in dem veranlassenden Objekte. Wo im Objekt oder was eben so viel ist in der diesem entsprechenden Vorstellung nicht Harmonie zwischen demjenigen herrscht, was zu seiner Auffassung des Verstandes, und demjenigen welches der Einbildungskraft bedarf, da würde auch das auffas-

sende Subjekt keiner Harmonie unter seinen in Thätigkeit gesetzten Seelenvermögen sich bewusst werden. Und wo nicht eine jedes denkbare Mass überschreitende Grösse im Objekte sich ankündigte, da würde auch das Subjekt seiner dennoch überlegenen Fähigkeit nicht inne werden. Das Subjekt besitzt diese Grösse, das Objekt regt die Erkenntniss derselben im Subjekte an; für das ästhetische Wohlgefallen ist der erste Umstand zunächst gleichgiltig. Woran die überlegene Grösse sich immer zeigen möge, ihre Ueberlegenheit ist es, die gefällt. Statt zu sagen, ein Objekt sei erhaben, weil, um es auch nur denken zu können, eine Grösse des Seelenvermögens dazu gehört, die jede gegebene übertrifft, müsste es heissen, die eigene Grösse des Subjekts erscheint uns erhaben, weil jedes Grössere als solches gefällt neben dem Kleineren.

Es wird sich späterhin zeigen, dass in der Kantischen Erklärung des Schönen und Erhabenen unbestrittene Keime des Richtigen enthalten sind, und nur die ausschliessende Richtung auf das Subjekt ihn gehindert hat, sie zur völligen Reife kommen zu lassen. Im Verhältniss des Einklangs wie in dem der reinen Quantität sind Elementarverhältnisse gegeben, deren unmittelbare willkürlose Verknüpfung mit dem ästhetischen Urtheil des Beifalls nicht mehr geleugnet werden kann. Aber indem Kant einseitig dieselben nur am urtheilenden Subjekt selbst realisirt und vom Urtheil des Wohlgefallens begleitet sein lässt, statt sie als einzelne Fälle eines weit allgemeineren ästhetischen Grundgesetzes aufzufassen, beraubt er sich des errungenen Vortheils zum besten Theile wieder. Sein ästhetisches Urtheil ergeht über einen besondern Zustand des Subjekts, statt über ein allgemeines objektives Verhältniss, von dessen Realisirung in der wirklichen Welt zunächst ganz abgesehen werden kann. Das Verhältniss des Einklangs ist von solcher Art, dass schon sein blosser Gedanke den Beifall weckt, selbst wenn seine Verwirklichung Einbildung sein sollte. Dass in der „freien Gesetzmässigkeit“ des Subjekts ein solcher Einklang verwirklicht sei, ist dabei ganz gleichgiltig. Der Einklang gefällt nicht darum, weil er in der freien Gesetzmässigkeit des Subjekts zwischen dessen höheren Seelenvermögen stattfindet, sondern, weil jeder Einklang als Idee so beschaffen ist,

dass sein Gedanke nothwendig ein Urtheil des Beifalls erweckt, darum begleitet ein solcher auch den Einklang der Seelenkräfte. Das Wohlgefallen am Einklang ist ein höheres Gesetz, nach dem das Subjekt sich richtet, dass aber nicht aus demselben entspringt. Nicht der Geschmack schreibt den Einklang vor, sondern dort, wo Wohlgefallen an dem Einklang herrscht, da ist Geschmack. Wohlgefallen am Einklang ist keine bloss aus der Natur des Subjekts entspringende, es ist eine „Geschmacksregel," bei welcher die Natur des Subjekts und die in demselben zwischen den Seelenkräften thatsächlich stattfindende Uebereinstimmung unberücksichtigt ist und bleibt, und die wir desshalb im Gegensatz zu dem Subjekt mit Recht eine „objektive" nennen können. Aus ihr, der allgemein giltigen erklärt sich der allgemein geltende subjektive Geschmack, nicht umgekehrt. Objektive Regeln des Geschmacks im obigen Sinne aufzustellen ist die Aufgabe der Aesthetik, wenn sie über den Standpunkt einer blossen Kritik der Urtheilskraft zu einer eigentlichen Wissenschaft, von welcher aus erst wahre Kritik möglich ist, sich emporarbeiten will. Statt eine Magd des Geschmacks ist sie bestimmt dessen Herrscherin zu werden, das ästhetische Subjekt sich zu unterwerfen, statt sich von demselben tyrannisiren zu lassen. Den Weg dazu zeigen jene „objektiven" Verhältnisse, die das willkür- und subjektlose Urtheil des Wohlgefallens unabweislich begleitet. Mit derselben Nothwendigkeit, mit welcher der Begriff des Dreieks sein Prädikat, fordert der Gedanke jenes Verhältnisses sein Wohlgefallen. Weder die individuelle noch die allgemeine Natur des Subjekts, also weder der individuelle noch der allgemeine Geschmack vermögen daran etwas zu ändern. Weder vom Willen hängt es ab, noch von der Natur des Subjekts, ob mit einem gewissen Verhältniss ein Wohlgefallen verbunden werden solle oder nicht; das blosse Bild jenes Verhältnisses zieht eben so gewiss das Wohlgefallen nach sich, wie sein wirkliches Realisirtsein. Das Verhältniss ist von der Art, dass nicht bloss dies oder jenes, oder überhaupt ein menschliches, sondern jedes überhaupt denkbare Subjekt des Urtheils des Beifalls darüber nothwendig fällen müsste. Der Boden der Kantischen Aesthetik wäre damit allerdings entschieden überschritten. Gerade die Be-

schränkung des ästhetischen Wohlgefallens auf das menschliche Subjekt, weil durch dessen allgemeine aber doch immer nur menschliche Natur bedingt, ist das Charakteristische derselben. Aber ebenso gewiss ist, dass diese Beschränkung eine willkürliche ist, denn wir haben gesehen, dass die Grundthatsache des Gefallens an der reinen Harmonie und der unendlichen Vernunftanlage des Subjekts einen allgemeineren Grund, das nothwendige Wohlgefallen an Einklang und Grösse überhaupt unabweislich voraussetzen. Im einzelnen Falle verräth sich das allgemeine von der Natur des Subjekts unabhängige Gesetz.

Der vornehmlichste Grund, aus welchem Kant die Möglichkeit objektiver Geschmacksregeln leugnet, hat dadurch schon seine Widerlegung gefunden. Weil das Schöne im Gegensatz zum Guten ohne Begriff gefallen soll, darum ist keine Angabe dessen, was schön ist, durch bestimmte Begriffe, oder da „unbestimmte Begriffe" ein innerer Widerspruch sind, durch Begriffe überhaupt möglich. So Kant. Indem wir aber das Urtheil über das Schöne und Erhabene auf die zu Grunde liegenden nothwendig gefallenden Verhältnisse des Einklangs und der Grösse zurückführten, zeigten wir, dass jene „Unbestimmtheit" sich nur auf die Verhältnissglieder beziehe, während die Verhältnisse selbst völlig bestimmt sind. So gefällt zwar das Schöne des Einklangs ohne Rücksicht darauf, welche Glieder in demselben sich befinden, aber der Einklang selbst ist ein völlig bestimmter Begriff. Ein so nutzloses Bemühen es wäre, die Begriffe der Objekte aufzuzählen, welche als Glieder mit einander im Verhältnisse des Einklangs stehen könnten, ein so nothwendiges ist es, den Begriff des Einklangs selbst unter die Gegenstände des nothwendigen Gefallens aufzunehmen. Die nothwendig gefallenden Verhältnisse sind das objektive Schöne, nicht die zahllosen und ganz gleichgiltigen Objekte, an welchen diese Verhältnisse sich darstellen. Indem jene sich durch Begriffe bezeichnen lassen, gefällt das Schöne allerdings nicht „ohne Begriff." Der Grund, wesshalb es keine objektiven Geschmacksregeln geben solle, ist aufgehoben.

Damit aber das Wesen der streng Kantischen Aesthetik; Gerade die Leugnung alles Objektiven ist ihr charakteristisches Losungswort und die Verkehrung der Aesthetik von einer objek-

tiven Beurtheilung des Schönen nach Regeln zu einer subjektiven Erzeugung desselben ohne Regeln dadurch gegeben. Da es keinen objektiven Begriff, sondern nur einen subjektiven Gemüthszustand gibt, aus welchem das Schöne hervorgeht, so ist alle Aesthetik auf die Hervorbringung dieses subjektiven Gemüthszustandes gerichtet. Von ihm sind Gesetze zu erwarten, nicht ihm zu geben. Wie die wunderbare Harmonie der Himmelskörper auf dem richtigen Gleichgewichte anziehender und abstossender Kräfte beruht, so entspringt das Schöne mit Nothwendigkeit aus dem Aequilibrium der höhern Seelenkräfte. Das ästhetische Genie ist nichts anderes als der habituell gewordene Zustand des reinen Einklangs zwischen Verstand und Einbildungskraft, das Produkt dieser ebenmässigen begrifflosen Thätigkeit ist das Schöne.

Auf diese das Schöne seiner Quelle nach bestimmende Definition hat die Platonische wie die Aristotelische Vorstellungsweise bezüglichen Einfluss geübt. Auf Aristoteles weist der Nachdruck hin, welchen die Kantische Ansicht auf das richtige Verhältniss zwischen Verstand und Einbildungskraft legt, und welches zwischen einem Zuviel und Zuwenig des einen wie des andern die „zuträgliche Mitte halten soll.“ Auf Plato dagegen der Einklang zwischen dem Verstand als dem allgemeinen und der Einbildungskraft als dem sinnlichen Elemente der Vorstellung. Je vollständiger der Begriff d. i. im Platonischen Sinn die Idee, in der Anschauung sich ausprägt, desto schöner ist der Gegenstand. Der Sinn erscheint vom Verstand durchdrungen, ohne von diesem beherrscht zu sein, der Verstand in der Anschauung verkörpert, ohne in dieser zu verschwinden. Die übersinnliche Thätigkeit tritt mit der sinnlichen und diese mit jener in vollkommenster Uebereinstimmung auf. Zwischen der einseitigen sinnlosen Welt des Gedankens und der ebenso einseitigen des verstandlosen Sinnes steht die übersinnlich sinnliche Welt des Schönen als harmonische Vermittlerin. Sie ist die ursprüngliche wahre Thätigkeit des wahren Subjekts, von welcher die abstrakte des Denkers und die in die Sinne versunkene des rohen Menschen nur die beiden entgegengesetzten Entartungen darstellen. In ihr kehrt das Subjekt in sein wahres vom Anfang an seiner übersinnlichen Vernunftbestim-

mung harmonisches Selbst zurück, von dem die einseitige Verstandes- und die ebenso einseitige Sinnesthätigkeit, jene auf theoretischem, diese auf praktischem Gebiete es gleichmässig entfernen.

Diese Rückführung des Schönen auf eine harmonische Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft, die Erklärung des Schönen seinem subjektiven Ursprung, nicht seinen objektiven Regeln nach ist der Grundzug aller Aesthetik nach Kant mit Ausnahme Herbarts geworden. Wie dieser, obwohl er sich selbst einen Kantianer nennt, in der Metaphysik einen entschiedenen Gegensatz gegen die an Kant anknüpfende idealistische Richtung nach der Seite des Realismus hin ausmacht, so in der Aesthetik nach der objektiven Seite hin. Während Kant und alle seine Nachfolger auf die Thätigkeit des Subjekts, aus welchem das Schöne entspringt, geht er allein auf die Gesetze des Objekts, durch welche dieses schön ist. Während jener idealistisch das Schöne vom Subjekt aus, lässt er dasselbe realistisch in dieses hineinstrahlen. Dort ein Subjekt, das sich selbst gefällt; hier objektive Verhältnisse, die das Subjekt beifällig anerkennen muss, ohne dass sie dieser Anerkennung bedürfen. Dort das Schöne vom Subjekt, hier dieses von jenem abhängig, dort Freiheit, hier Gebundenheit, dort Genie, hier Gesetz, dort das Wohlgefallen des Subjekts sein eigener Massstab, hier alle und jedes Subjekt einem gemeinsamen Massstab unterworfen.

Wenn jene Richtung einerseits die Gesetzlosigkeit und durchgängige Subjektivität des Künstlers wie des Kritikers begünstigt, so wenig dies ursprünglich in der Intention ihres Urhebers gelegen haben mag, so hat sie andrerseits durch ihre vorzügliche Wendung auf die Erzeugung des Schönen im Geiste daran gewöhnt, der Geschichte des Kunstwerks vor dessen eigner Beschaffenheit, dem Künstler vor dessen Werke die Betrachtung zuzuwenden. Die Folgen beider Gewöhnungen sind nicht ausgeblieben. Die romantischen Subjektivisten dort, die historischen Kritiker hier sind die entarteten Früchte eines ursprünglich von Gesetzlosigkeit wie von Historismus gleich weit entfernten Stammes. Die Kantische Aesthetik, obgleich sie keine objektive Geschmacksregeln anerkennt, besteht doch auf einer subjektiven

Allgemeinheit und Nothwendigkeit; indem sie von durch Begriffe ausdrückbaren Regeln emancipirt, will sie doch das Subjekt nicht von jedem Gesetz losgesprochen haben. Das ästhetische Subjekt, das sie auf den Thron setzt, ist das allgemeinmenschliche, nicht das Individuum mit seiner eigengearteten Zufälligkeit. Ihr Geschmack, obgleich subjektiv, ist kein willkürliches Belieben. Ein grosser Sprung ist von da zu jener schrankenlosen Ungebundenheit, die mit der objektiven Regel auch jede subjektive Fessel des Geschmacks abwerfen zu dürfen meint. Ein völliges Verkennen der weisen Mässigung, mit welcher Kant, nachdem er aus Consequenz gegen seine Grundsätze allgemein bindende Geschmacksregeln abgewiesen, dem unausbleiblichen Missbrauch der ästhetischen Freiheit zu steuern versuchte. Er war ebensowenig gewillt, das Individuum ohne Gesetz, wie die Kritik ohne Massstab zu lassen. Indem er auf die harmonische Thätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft als den Urquell der Schönheit hinwies, sollte damit nicht Alles zu dieser gestempelt sein, was den gleichen Ursprung widerrechtlich sich anzumassen wagte. Wahr ists, dass nach der Leugnung objektiver Geschmacksregeln es schwer werden musste, die widerrechtliche Anmassung vom berechtigten Anspruch zu unterscheiden. Aber noch blieb, wenn nicht als Grund, doch als Kriterium die Thatsache des allgemeinen nothwendigen Gefallens. An diesem Stein musste die Anmassung zerschellen, wie das wahrhaft Schöne siegreich seine Probe bestehn. So gab weder der Ursprung das Recht, noch hob das Subjekt jede Regel auf; Subjektivismus und Historismus, wenn gleich aus Kantischen Keimen gezeugt, waren doch nicht in rein Kantischem Geiste. Beide begründen eine neue Schule, und wie der Subjektivismus der Romantiker an Fichte, so schliesst sich an Solger und Hegel der ästhetische Historismus.

Streng in Kant's Geiste schrieben:

F. W. D. Snell: Darstellung und Erläuterung der Kant'schen Kritik der ästhetischen Urtheilkraft. Mannheim 1791. 5 Theile.

Heydenreich C. H. System der Aesthetik. Leipzig 1790. Erster Band.

Schönen. 1794–95 2. Thle.

C. F. Michaelis: Entwurf der Aesthetik als Leitfaden bei akademischen lesungen über Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. burg 1796.

Schmidt-Phiseldeck, Briefe ästhetischen Inhalts mit vorzüglicher sicht auf die Kant'sche Theorie. Altona 1797.

Theilweise abweichend:

W. T. Krug: Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen K Leipzig 1802, und

Derselbe: Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg 1810.

Unter gleichzeitigem Einflusse der Wolf'schen Schule besondere Mendelssohns, und Kants

Lazarus Bendavid: Versuch einer Geschmackslehre. Berlin 1799.

Durchaus eklectisch, theils auf Kant-Schiller'schen cismus, theils auf englischen Empirismus und theils auf Ja sche Gefühlstheorie gestützt:

F. Bouterweck: Grundriss akademischer Vorlesungen über Aesthetik. tingen 1798.

Derselbe: Aesthetik (erste Auflage Leipzig 1806; 2. Auflage. ebendas. 1

C. H. L. Pölitz: Aesthetik für gebildete Leser. Leipzig 1807.

Aloys Schreiber: Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809.

H. Zschokke: Ideen zu einer psychologischen Aesthetik. Berlin 1793.

J. H. Dambeck: Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben von J. A. I lick. Prag 1822 u. 1823.

G. A. Bürger: Lehrbuch der Aesthetik herausgegeben von Carl Reir Berlin 1803.

Zweites Kapitel.

Die Kritik der Kritik.

Herder.

(1744—1803.)

Die Rolle, die Schiller unter den Jüngern, nimmt Herder unter den Gegnern der Kantischen Aesthetik ein. Wie dort ein erhabener Dichtergenius sich willig unter das Joch der Schulphilosophie beugte, so empörte sich hier ein gleich hoher und freier Geist heftig gegen die Fesseln derselben. Die kritische Philosophie war dem ehemaligen Zuhörer Kants eine „eitle Dialektik,“ eine „Anmassung,“ welche zu widerlegen keine Anmassung sei, sondern „Pflicht.“ Mit der ganzen Hitze der Pflichterfüllung, deren ein für Sitte und Humanität glühender Feuergeist wie Herder nur fähig war, warf er sich auf dieselbe, in der er, der Ergründer des Ursprungs der Sprache, den Beginn einer babylonischen Sprachverwirrung, er, der Apostel der Allverständlichkeit und Allverbreitung der Bildung das Privilegium einer denkberechtigten Kaste höher organisirter Geistesaristocraten hervorbrechen sah. Die Glut, mit welcher er in der Metakritik die Kritik der reinen Vernunft, in der Kaligone die Kritik der Urtheilskraft angriff, hat die Herausgeber beider anfangs schwankend gemacht, ob sie dieselben nicht etwa nur „fragmentweise, mit Weglassung des Polemischen“ der Sammlung der Werke einverleiben sollten. Mit Recht weisen dieselben jedoch darauf hin, dass „da in diesen Werken alles mit der feinsten Kunst einzig und stets auf die Kantischen bezogen werde, die geforderte Absonderung des Polemischen, ohne Zerstörung des Ganzen unmöglich“ und eben darum „der Wunsch, der das Unmögliche, Vergebliche,

höchst Unbillige und ganz Unrichtige übersehen hat, vor der ernsten, echten, eignen Geisteshoheit des Verfassers selbst fahren zu lassen sei*)." Sie haben uns dadurch zwei Werke unverkürzt und ungeschmälert erhalten, die als ein umfassendes, wenn auch nicht unbefangenes Beispiel der Opposition eines grossen, freien und unabhängigen Geistes gegen die kritische Philosophie in der Geschichte der Philosophie einen hohen Rang einnehmen. Selbst, sagt der Herausgeber Thorild, „wenn alle Einwürfe gegen die Metakritik ebenso wahr, als sie wirklich falsch sind, dennoch verbliebe für Deutschland die Ehre, an dem Metakritiker auch seinen eigenen Nizolius oder humanistischen Reformator zu besitzen," und, setzt er hinzu, für den Geschichtschreiber der Philosophie die Pflicht, einer solchen Stimme, auch wenn sie nicht „zünftig" ist, Gehör im philosophischen Sprechsaal zu verschaffen. Diese Pflicht ist bisher leider häufig versäumt worden. Ausschliessende Anhänger einer Schule schrieben nur wieder für ebenso ausschliessende Anhänger derselben, oder gegen solche einer andern Schule. Dass bei der Philosophie, die keine Schulsache ist, auch die Stimme des Publikums in dessen edelsten Vertretern gehört werden solle und dürfe, ist selbst bei einem Herder nur von Wenigen anerkannt worden.

Der Eindruck, den Herders Schriften gegen die kritische Philosophie bei ihrem Erscheinen hervorbrachten, war bekanntlich ein höchst ungünstiger. Das abfällige Urtheil, das Schiller, wenn auch Partei und Richter zugleich, über den Inhalt, und Göthe, wenn auch nicht Philosoph, über den vermeintlich seinen Zeitgenossen nicht anerkennen wollenden Ton fällten, nahm das Publikum, das darin Herder doch gegen die Schule vertreten wollte, von vornherein gegen dieselben ein und von der Schule war natürlich kein Beifall zu erwarten. Schiller äusserte sich*), die Schrift eckle ihn an, sie zeige einen gegen lautere Ueberzeugung verstockten Sinn, eine inkorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn keine vorsätzliche Verblendung u. s. w. Die Metakritik nannte er eine Komödie, die laut und lärmend genug zu werden verspreche und meinte, als ruhiger Zuschauer seinen Platz anbei

*) Vorw. z. Metakr. W. W. z. Phil. und Gesch. XVI. S. 7.
**) Briefw. m. G. IV. S. 88 ff.

nehmen, dem Buche aber nicht genug „allgemeines Bekanntwerden wünschen zu können*).“ Der letztere Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen. Die Metakritik und noch mehr die Kaligone gehören in der philosophischen und ästhetischen Welt zu den bis auf den Namen verschollenen Mythen. Geflissentliche Verschweigung von Seiten vieler Geschichtschreiber der Philosophie hat sie aus der Entwickelungsweise des deutschen Gedankenlebens verdrängt, oder hie und da höchstens mit einer mehr oder weniger geringschätzigen Abfertigung bedacht. Und doch repräsentirt Herders Stimme die eines nicht zu verachtenden Theiles des denkenden Publikums, dem die edelsten Geister des vergangenen Jahrhunderts angehörten, und dessen Losungswort „Humanität“ nahe genug mit demjenigen zusammentraf, was Schiller nach seinem eigenen Ausspruch in Kant zu finden glaubte.

Wir halten es deshalb für eine nicht zu umgehende Verpflichtung, auf diese dem Bewusstsein der wissenschaftlichen Lesewelt bereits verschwundenen Schriften und zwar unserm Zwecke gemäss zunächst auf die Kaligone hier wieder aufmerksam zu machen. Wie Herders unsterbliche Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, so hat auch sie das grosser Geister würdige Loos gehabt, mehr benützt als genannt zu werden. Es liesse sich zeigen, dass vielgenannte Aesthetiker es nicht verschmäht haben, in gewissen Abschnitten ihres Werks dem Leitfaden der Kaligone nur zu treu zu folgen, ohne einen Versuch zu machen, den kritischen Bann, der auf dem Haupte ihres Urhebers lastet, zu prüfen, oder gar aufzuheben. Der Vorwurf „Belletrist“ zu sein, der Herder im Jahre 1775 die angetragene Lehrkanzel in Göttingen verderben sollte, scheint lange nach seinem Tode noch seinen philosophischen Scharfsinn verdächtigen zu sollen.

Auch lässt sich allerdings nicht leugnen, dass scharfe logische Scheidung der Begriffe Herders Sache nicht gewesen sei. So vollkommen er das Bedürfniss der Deutlichkeit erkannte, so wenig vermochte er selbst sich zu dieser erheben. Ein System war ihm eine Fessel; strenge Folgerung aus apriorischen Prinzipien ein unerhörter Zwang; Trennung des Schönen vom Wahren und

*) Ebend. V. S, 68 ff.

Guten nicht weniger als ein Verbrechen an der Menschheit. Enthusiast durch und durch empörte ihn nichts mehr, als die Forderung kühler interesseloser Betrachtung, welche die kritische Philosophie aufstellte; Bewunderer der Natur in ihrer vollendeten Zweck- und Regelmässigkeit musste die aufgestellte Forderung des Zweckmässigen ohne Zweck ihn aufs härteste abstossen; Anbeter der in der ewigen Natur und in der hellenischen Kunst sich offenbarenden Weisheit, die Verwandlung dessen, was er als das Werk der besonnensten Ueberlegung verehrte, in ein „Spiel leerer Formen" ihn aufs leidenschaftlichste empören. Von diesem sittlichen Gesichtspunkte aus muss Herders Opposition gegen Kant betrachtet werden, um, was wir ihm als Missverstand, Mangel an trockner Gedankenschärfe, Abneigung gegen abstrakte Begriffsbearbeitung zur Last schreiben müssen, seinem Eifer für Menschenwohl und allgemein-menschliche Cultur, seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen Hohles, Halbwahres, Phantastisches, Ueberhebung und Anmassung zulegen zu dürfen.

Stärkeres als die Vorrede zur Kaligone über die Folgen der kritischen Philosophie gesagt und vorhergesagt, und davon die Erfahrung des letzten Halbjahrhunderts leider einen nicht geringen Theil bestätigt, ist über dieselben ausser von A. Schopenhauer nie gesagt worden. Auf dem genommenen Wege heisst es*) konnte „nichts erfolgen, als 1. die Errichtung eines Reichs unendlicher Hirngespinnste, blinder Anschauungen, Phantasmen, Schematismen, leerer Buchstabenworte, sogenannter Transcendentalideen und Spekulationen." Jede ihrer Schulen „beinahe auf jeder Seite jedes Buches sagt es: ἐγω ἐποιῆσα, ich vollende. Zur Vollendung fehlte uns nur noch ein Begriff; hier ist er. Hocherhaben fahren sie fort und sagen: der Verfasser der Kritik blieb unten auf dem Reflektirpunkt stehn; sehet wie klein er ist! Wir philosophiren in Anschauungen, schaffend das Universum rein aus uns selbst, Kunstworte dichtend!" Noch ist sie nicht geworden! Aber verantwortlich dafür ist „die Kritik der reinen Vernunft. Durch sie ward die Philosophie, was sie nie gewesen war und nie sein sollte,

*) Vorrede S. 6. XVIII. Band.

Phantasie d. i. schlechte Poësie, Abstraktionendichtung. Ist es ein Wunder, dass jetzt alles so dichtet — absolut, nothwendig, allgiltig, transcendental-kritisch? Was man sonst kaum Hypothese zu nennen gewürdigt hätte, nennt man jetzt die einzig mögliche Synthesis a priori. Der Meister heisst es, hat's so geordnet."

Der unbefangene Beobachter des letzten Entwickelungsganges der deutschen Philosophie kann dieser Schilderung, so grell sie ist, das Zeugniss einer gewissen Wahrheit kaum versagen. Aehnliche Stimmen sind nach Ablauf dieser Periode von den einsichtsvollsten und wärmsten Freunden der Nation erhoben worden, es ist eine Ehre für Deutschland, dass sich kaum im Beginn derselben ein Denker fand, der die Zukunft vorher erkannte. Unvermeidlich war es, was die Geschichte der Wissenschaft bezeugt, dass auf diesem Wege „der höchsten Keckheit ein offner Marktplatz eingeräumt werden" musste. Ein „Reich der krassesten Ignoranz musste aus dieser Sprache hervorgehen, das ist für sich klar." Was soll aus einer Zeit werden, die Aussprüche fällt wie diese: „Vor dieser Philosophie ist keine gewesen, noch ihr wird keine sein. Die Allvollenderin und die Allvollendung (philosophia παντοκράτωρ) ist sie. Wenige Jahre und niemand wird ein anderes Buch als uns lesen mögen; denn alles Andere gehört zum Reich der Plattheit." „So albern dem Urheber der Kritik dieser Wahnsinn vorkommen muss: so natürlich ist er aus den Anschauungen seiner Kritik, aus der dem Idealismus und den Postulaten von ihm ertheilten Macht, aus der Weise, wie er von älteren Systemen und von seinem System sprach, aus dem kategorischen Imperativ u. s. f. entstanden. Exemplumque Dei quisque est in imagine parva."

So schrieb Herder im Wendepunkte zweier Jahrhunderte (d. 1. Mai 1800). Aus Pflicht setzte er der Kritik der Urtheilskraft die Kaligone entgegen. Sie solle zeigen, was der kritische Idealismus „in seiner Anwendung auf Geschmacksurtheile sei, was für Prinzipien er setze, welche Begriffe vom Schönen, von schönen Künsten und Wissenschaften, von ihrem Werth und ihrer Anwendung, allgemein und einzeln, er allgemeingiltig zum Grunde lege, was er vom Erhabenen, vom Ideal, vom Sittlichschönen lehre." Traurig sei es, dass die sich nennende einzig mögliche Philosophie

dahin gehen sollte, unserer Empfindung alle Begriffe, dem Geschmacksurtheile alle Urtheilsgründe, den Künsten des Schönen allen Zweck zu nehmen, und diese Künste in ein kurz oder langweilig äffiges Spiel, jene Kritik in ein allgemeingiltiges, diktatorisches Aburtheilen ohne Grund und Ursache zu verwandeln. Kritik und Philosophie hätten damit ein Ende. Fast sei mit Lessing die Kritik des Schönen aus Deutschland verschwunden; wogegen sich mit dem kritischen Idealismus in Theorien sowohl als Urtheilen die Akritik in Form auf den Thron gesetzt habe. Diese Akrisie müsse „nicht widerlegt, sondern aufgehoben," die Begriffslosigkeit der Kritik durch Begriffe zerstreut, ihr zwecklos gähnendes Spiel durch fröhlichen Ernst so in Vergessenheit gebracht werden, als ob es nicht da wäre; vor allen aber jene „dumme" Abgötterei gegen Genieprodukte und Kunstformen durch „Mass und Gewicht in eine heilbringende Kritik" verwandelt werden. „Mass sei das stille Zeichen; das Wahre, Gute und Schöne, ungetrennt und unzertrennlich, sei die Losung." Er räth „die kritisch idealistischen Transcendentalphilosophen" sammt und sonders in Eine Stadt zu thun, wo sie abgesondert von allen gebornen Menschen (denn sie seien nicht geboren) sich idealistisch Brod backen und darüber ohne Objekt und Begriff idealistisch geschmackurtheilen; wo sie sich idealistische Welten schaffen und solche „bis Gott sein wird" nach ihren Moral- und Rechtsgesetzen einrichten, indessen er mit den Andern hienieden im Bewusstsein seinen Geschmack bilde, die Gesetze und Analogien der Natur kennen lerne und weder Kunst noch Wissenschaft des Schönen zum Spiel oder zur Abgötterei, sondern mit fröhlichem Ernst zur Bildung der Menschheit gebrauche.

So Herder. Besser, als ein Anderer es vermöchte, hat er damit sich selbst, Motiv und Charakter seines „Protestantismus" gegen Kant, und die leitenden Ideen der Kaligone gezeichnet. Manches, ja Vieles ist heute noch nur zu wahr, was er gegen die herrschende Akrisie seiner „kritischen" Zeit sagt, und die schöne Wärme nicht weniger als die Freimüthigkeit seines Ausspruchs zu achten.

Die Unterscheidung der Kritik zwischen dem Angenehmen,

dem Guten und dem Schönen ist dem Verfasser der Kaligone der erste Gegenstand des Tadels. Das Wahre, Gute und Schöne „ungetrennt und unzertrennlich“ ist seine „Losung,“ mit welchem Aug' muss er eine Theorie betrachten, welche die „Trennung“ der letzten beiden an die Spitze ihrer Sätze stellt. Nicht, was „den Sinnen in der Empfindung gefalle,“ sei das Angenehme, denn jedes Gefallen setze ein „Urtheil“ voraus, und ihnen gefalle eben, was ihnen angenehm sei. Das „Angenehme,“ den Sinnen „genehme,“ das der Organisation der Sinne „Angemessene“ ist das Angenehme, wie umgekehrt das diese Störende oder gar Zerstörende das Unangenehme. Das Bestimmende daher, das allem Angenehmen und Unangenehmen zu Grunde liege, sei nichts Anderes als die „Erhaltung des Seins, des Wohlseins.“ Was diesem ein harmonisches Gutes sei, sei angenehm, dagegen, was dieser „feindlich,“ dem Körper „unzuträglich“ sei, werde als unangenehm von diesem empfunden. Auch „das Sinnlichstangenehme ist eine Mittheilung des Wahren und Guten, sofern es dieser Sinn fassen kann; die Empfindung der Lust oder Unlust dabei ist eben nichts anders, als das Gefühl des Wahren und Guten, dass der Zweck des dienenden Organs, nämlich die Erhaltung unseres Wohlseins die Abwehrung unseres Schadens erreicht sei*).“ „Böse“ daher für die Kritik, wenn ihr Schönes nicht angenehm, ihr Gutes nicht schön sei, ein blosses „Wortspiel,“ wenn das Angenehme vergnügen, das Schöne **bloss gefallen**, das Gute geschätzt werden solle; das „kalte“ Gefallen genüge der ächten Schönheit so wenig wie die blosse Schätzung und Werthachtung dem wahren Guten. Dieses wolle auch **begehrt**, das Schöne auch **anerkannt** und **geliebt** sein; das Angenehme oder Annehmliche, das Wohlgefällige, Vergnügende liege allen zu Grunde. „Der **Zweck unsers Daseins ist Wohlsein**; wie es erreicht, wie es beschränkt, wie seine verschiedenen Zweige einander untergeordnet werden, das ist die Aufgabe.“

Diese teleologische Beziehung des Schönen auf einen besonderen Zweck, welcher das Wohlsein ist, ist der Hauptgedanke Herders. Seine ganze Aesthetik hat es mit der sicht- und fühlbar

*) S. 34.

werdenden Zweckmässigkeit alles dessen zu thun, welchem Schönheit zukommt. Der Verfasser der „Ideen“ verleugnet sich nicht; die glückliche Bemühung den Faden der Zwecke in der ganzen Naturentwicklung aufzufinden lässt es nicht zu, das Schöne von dem Zweckgemässen geschieden aufzufassen. Folgerichtig erklärt er sich gegen die vier Erklärungen, welche die Kritik von dem Schönen gibt, auf das lebhafteste. Ohne Interesse kann das Schöne nicht gefallen, denn „gerade die Schönheit hat für den Empfindenden das höchste Interesse.“ „Ohne Begriffe“ gefallen kann auch nichts; es ist „wider die Natur und Erfahrung.“ Nur das Zweckgemässe gefällt; aber, da eben der Zweck nur durch Begriffe vorstellbar ist, kann es nicht „ohne Begriff“ gefallen. Auch wie es der Empfindende wissen könne, dass etwas „allgemein“ gefalle, sage die Erklärung nicht, und es erniedrige die Schönheit, dass „ich nur das schön finden solle, was allgemein gefällt, dass mein Urtheil Urtheil der Menge sein müsse, damit es ein ästhetisches Urtheil werde.“ Ebensowenig lasse sich „eine Form der Zweckmässigkeit denken, die ich ohne Vorstellung eines Zweckes wahrnehme.“ Wäre sie es aber auch nicht; „das blosse Wahrnehmen einer Form sei nicht Empfindung, die Form des Zweckmässigen unempfunden nicht Schönheit.“ Nur als ein „hohes Räthsel“ endlich erscheine die letzte Erklärung „dass etwas als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens ohne Begriff erkannt werden könne*).“ Die Annahme eines solchen „Gemeinsinns ohne Begriff, Interesse und Vorstellung“ hebe alle Philosophie auf. Der wahre Gemeinsinn ist das „Urtheil aus Gründen;“ „der natürliche Verstand, den jene Kritik unter den Namen des populären Verstandes so tief herabsetzt, vermisst sich nie ohne Gründe zu urtheilen, so oft er sich auch in ihm betrüge.“ Auch bei den dunkelsten Sinnen ruhe unser Gefühl von Lust und Unlust auf etwas sehr Wesentlichem, auf der Erhaltung unseres Seins und Wohlseins; der fühlende Sinn selbst sei nichts Anderes als eine Macht, das ihm Harmonische sich mit einer Empfindung dieser Harmonie d. i. des Genusses anzueignen, dagegen das Feindliche kräftig von sich zu entfernen. Zu diesem Zweck hat uns die Natur, nach Beschaf-

*) S. 39.

fenheit des Sinnes mit einer weckenden Vorahnung begabt, das Wohlbefinden unserer Sinnlichkeit, die Eudämonie der Gesundheit beruhen auf dem regen Spiel dieser Kräfte. Ebenso bei den feineren Sinnen. Das „zakichte" Lineal ist weder dem Gesicht noch dem tastenden Finger angenehm, weil es „dem Begriff dessen widerspricht, was Auge und Gefühl hinauf- und hinabgleitend erwarten." Nach dem einfachsten Grundgesetz der Natur ist „Wohlgestalt, gefällige Form des Körpers eine solche Verbindung der Theile zum Ganzen, das dieser Körper sein soll, sofern sie unserm tastenden Gefühl oder unserm Auge, das dem Finger unendlich zarter nachtastet, ein sanftes Gefühl ihrer Ein- und Zusammenstimmung geben." Da nun Ruhe und Bewegung die Harmonie der Natur ausmachen, denn der Körper soll in sich bestehen und seine constituirenden Kräfte aus sich wirken, so kann man ihn wie im Streit der Elemente empfangen, nachdem sich diese friedlich geschieden und in Biegungen umgränzt, in seiner Bestandheit gleichsam aus Ruhe und Bewegung zusammengesetzt denken. Je näher der geraden Linie, desto mehr Festigkeit, je gebogener seine Formen, desto mehr Bewegung drückt seine Gestalt aus. Wie diese Axe, Mittelpunkt und Brennpunkt voraussetzt, so ordnet sich die Eurhythmie der Körper nach Umfang, Mittelpunkt und Mass ihrer Kräfte. Den Inbegriff aller Linien, sowohl der Festigkeit als der Bewegung macht der Kreis, die Kugel sichtbar, keine Gestalt, keine Linie ist willkürliches Spiel, an Körpern ist sie, dem tastenden Sinn sogar, reeller Ausdruck ihres Wesens, ihres Seins, zusammengesetzt aus Solidität und aus Kräften, in Rücksicht auf Ruhe und Bewegung. Daher gibt es bei allen Gestalten, ja bei jedem Theile jedes Ganzen ein Maximum (seiner Art) ihres Daseins, einen Punkt ihrer Vollkommenheit. „Die sinnliche Wahrnehmung dieses Maximum in allen dahinstrebenden Mitteln und Kräften ist das Gefühl der Vollkommenheit eines Dinges, seine Schönheit*)." Die ganze Natur ist so eine Welt der „Wohlordnung und Wohlgestalt," unser Sinn geniesst in ihr das Harmonische, wie er das Disharmonische von sich weist. „Je

*) S. 51.

mehr Ideen der Sinn dem Verstande in gehörigem Masse, in angemessener Zeit gewährt*), je tiefer, reicher, ausgedrückter diese Ideen sind, desto schöner erscheint die Gestalt dem Verstande." Daher muss 1. wo etwas empfunden werden soll, etwas sein; 2. beruht das Sein, oder die Bestandheit jedes Dinges auf seinen wirksamen Kräften, in einem Eben- und Gleichmass, mithin auf seiner Umschränkung. Wird diese Conformation zum dauernden Ganzen uns sinnlich empfindbar, und ist dies gefundene Maximum (von Ruhe und Bewegung) unserm Gefühl harmonisch, so ist die Bestandheit des Dinges als eines solchen uns angenehm; wo nicht, so ist's „hässlich," fürchterlich, widrig. Die Selbstbestandheit d. i. das Wohlsein des Dinges steht also im Verhältniss zu unserm eignen Wohlsein, freundlich oder feindlich. 3. Da der Punkt seines Bestandes eine Mitte ist zwischen zwei Extremen, gegen welche seine Kräfte sich äussern, so entsteht Symmetrie und Eurhythmie von den einfachsten bis zu den verwickeltsten Verhältnissen. Je leichter und harmonischer das Gefühl diese Verhältnisse consumirt und sich aneignet, desto angenehmer wird uns die fremde uns zugeeignete Bestandheit. Es trifft auf den Punkt seines Wohlbestandes, seiner Schönheit. Je schwerer, je disharmonischer, desto entfernter, hässlicher, fremder ist uns die Gestalt. 4. Da aller Bestand der Körper auf Gleichmass beruht, so sind in Ansehung dessen gerade Linien sein bedeutendes Mass; da aber zugleich alle Kräfte sich äussern und durch widerstehende beschränkt werden, so zeigen die Grenzen ebenso bedeutend sich als Biegungen. 5. Da endlich Empfindungen vom Minimum zum Maximum hinauf und hinab ihre Bahn durchlaufen, und die Gesetze jeder Bewegung ihr hierin gleichförmig oder widrig sein müssen, so gibt das Verhältniss einer zur andern Bewegung, Harmonien und Disharmonien, die jedem feinern Gefühl empfindlich werden. Die sanften Auf- und Abgänge sind ihr die angenehmsten, wenn nicht eine höhere Regel dazwischen tritt und ihr Ungestüm sowohl rechtfertigt als auflöst. Die Gestalten und Bewegungen lebendiger Naturwesen machen dieses durch alle Reiche sichtbar.

*) Vergl. Hemsterhuis. S. 303.

Hier kann nicht verkannt werden sowohl die Schule, aus welcher Herders ästhetische Begriffe stammen, als das Mangelhafte, das diese Bestimmungen an sich tragen. Wie in der ersten Erklärung*) Baumgarten, so verräth sich in der zweiten, dass je mehr Ideen der Gegenstand in angemessener Zeit dem Geiste zuführe, er desto schöner sei, Hemsterhuis. Mit Recht liesse sich fragen, ob die sinnliche Wahrnehmung „dauernder“ Conformationen allein schon hinreiche, diese für schön zu erklären; denn sonst müsste jede cyklopische Mauer, jede etwa auf riesigem Unterbau errichtete winzige Kapelle für schön gelten. Ebenso fraglich erscheint, ob sinnlicher Ausdruck des Wohlseins hinreiche, Schönheit zu verleihen, denn abgesehen davon, dass diese Bestimmung nur bei organischen Wesen Platz findet, so müsste hienach das hässlichste seines Daseins sich freuende Thier denselben Anspruch auf Schönheit erheben dürfen, als das schönste. Ja der Unterschied zwischen schöner und hässlicher Gestalt hörte sodann ganz auf, denn jede wie immer beschaffene Körperform ist „reeller Ausdruck des Seins und Wesens dieses Körpers,“ zusammengesetzt aus Solidität und aus Kräften. Gibt es jedoch für jede Gestalt einen „Punkt ihrer Vollkommenheit,“ ein „Maximum,“ und ist der sinnliche Ausdruck dieses Maximums Schönheit, dann hat jedes Ding seine eigene Schönheit, und diese kommt ebenso gut dem Rochen zu, als der medicäischen Venus.

Mit Recht weist daher Herder auf das „Gleichmass“ der Kräfte, das sich äusserlich kundthun, auf das „sanfte Gefühl ihrer Ein- und Zusammenstimmung“ hin, worin der wahre Grund ihrer Schönheit gelegen sein soll. Ist dem so, dann ist nicht jedes Ding schön, in dem das „Maximum der strebenden Kräfte“ sinnlich dargestellt ist, sondern das, in welchem jenes Maximum ein Gleichmass und innere Harmonie fühlbar macht. Diese beiden sind folglich der wahre Grund der Schönheit, nicht aber das sinnlich wahrnehmbare Wohlsein, noch das Maximum der dahin strebenden Kräfte. Nicht dass ein Ding das ist, was es seinem Begriff nach sein soll, macht es schön, sondern, dass sich an ihm Gleichmass und Zusammenstimmung, also Schönheiten finden, gibt

*) S. 51.

ihm selbst Schönheit. Nicht das Wohlsein ist Grund der Schönheit, sondern, wenn das Wohlsein sich in Gleichmass und Harmonie äussert, erscheint es schön. In diesem Sinn mag es wahr sein, dass jeder vollkommen ausgebildete Körper gewisse Schönheiten an sich trage, ohne doch diesen Körper selbst für schön zu erklären. Auch in der hässlichsten Körpergestalt herrscht ein Gleichgewicht zwischen „Ruhe und Bewegung," das gefällt, ohne dass die Gestalt zu missfallen aufhört. Es ist darum durchaus nicht nöthig zu wissen, was ein Ding sein soll, um Schönheit oder Hässlichkeit daran zu entdecken. Die Verhältnisse an ihm sind es, die gefallen, und diese können von dem, was das Ding ist, ganz unabhängig sein. So ist durchaus nicht zu leugnen, dass auch die hässlichste Körperform durch ein Zusammenwirken von Kräften auf einen Endzweck zu Stande kommt, das als Uebereinstimmung eines Mannigfaltigen zur Einheit eines Gesetzes unsern Beifall gewinnt, aber das Resultat dieses Zusammenwirkens, die Gestalt selbst, bleibt nichts desto weniger hässlich. Was Herder an dem Naturprodukt bewundert, ist die innere Harmonie in der Thätigkeit der schaffenden Natur; was die Aesthetik daran zu bewundern hat, ist das Resultat dieser Thätigkeit. Jene ist ebenso bewundernswerth beim Affen wie beim Menschen, beim Pferde wie beim Schnabelthier; dieses ist bei dem Einen gar sehr vom Andern verschieden. Nach ihm wäre nur hässlich, wo der von der Natur verfolgte Zweck äusserlich nicht sichtbar würde, nach dieser ist nach dem verfolgten Zweck gar nicht immer zu fragen.

So steht Herder, indem er für die Abhängigkeit der Schönheit vom Zweck streitet unwillkürlich unter dem Einfluss reiner unabhängiger Schönheiten. Indem das Wohlsein die Schönheit, bestimmt ungesehen eine Schönheit, das Gleichmass, und eine andere, die Harmonie, das Wohlsein. Die sinnliche Wahrnehmung der „dauernden" Conformation ist nur darum uns angenehm, weil ein Gleichmass der Kräfte die Dauer verbürgt, Gleichmass aber ein unmittelbar Gefallendes ist. Jede Gestalt ist voller Ausdruck ihres Wesens und Seins, aber nicht jede ist schön; nur wo diese Gleichmaass und innere Einheit im Vielen ausdrückt, gefallen diese letztern und darum die Gestalt. In jedem Naturding äussert sich die Thätigkeit der schaffenden Natur harmonisch und

zweckgemäss, daher gefällt in jedem Naturprodukt uns die schaffende Natur, wenn das Produkt auch uns nicht gefällt. In ihrer teleologischen Thätigkeit bietet die Natur zugleich ein ästhetisches Schauspiel, aber dieses hat mit ihrer Teleologie nichts zu schaffen. Das Interesse des Naturforschers wie das des Naturphilosophen ist nicht das des Aesthetikers. An jeder thätigen Weisheit gefällt, abgesehen vom Zweck, ihre Klugheit. Diese, nicht ihre Weisheit, bewundert der Aesthetiker an der Natur; für die Zweckmässigkeit der inneren Organisation hat er nur insofern Sinn, als sich darin ein Harmonisches offenbart; der Werth des Zweckes, zu welchem dieses Harmonische führt, ist ihm völlig gleichgiltig. Ob der horizontale Rumpf, welchem die plastische Kraft vier Beine als Träger unterschiebt, einem Pferde oder Schweine angehört, ficht den Aesthetiker nicht an, ungeachtet er das eine schön, das andere hässlich findet; die Gesetzmässigkeit, mit welcher die Natur hier verfährt, bewundert er. Wie der Moralist die Tugend, so lobt er das Schöne, wo er es findet; das Woher und Wozu liegt ausser seiner Betrachtung.

Darum gehört eine Betrachtung, wie sie Herder auf den folgenden Blättern, an sich der glänzendsten Partie der Kaligone, anstellt, gar nicht in die Aesthetik. Von dem Gedanken ausgehend, dass die Schönheit jedes Geschöpfs in dem sinnlichen Ausdruck des Wohlseins in seinem Elemente bestehe, geht Herder die einzelnen Elemente und Naturreiche durch, um unser Gefühl zu befragen, was ihm jede Form, jede Gestalt an ihrem Ort, im Reich ihrer Zustände und Momente bedeute. Statt Urverhältnissen sucht Herder Urgestalten des Schönen; nicht solche, die erst durch jene Schönheit empfangen, sondern solche, die jenen ihre Schönheit geben. Von diesen soll das Schöne abstrahirt, nicht umgekehrt anerkannt werden, dass erst unter Voraussetzung jener diesen „Urgestalten" Gefallen zukomme*). Während bei den niederen Sinnen Subjekt und Objekt in der Empfindung gleichsam Eins werden, tritt bei den feineren Organen, dem Ge-

*) Der ganze Abschnitt der Kaligone von S. 84—105 zeigt Aehnlichkeit mit der Erörterung des Naturschönen in aufsteigender Linie in Vischers Aesthetik.

sicht und Gehör zwischen den Gegenstand und den Empfindenden ein Medium, jenen abbildend, diesem den Aus- oder Abdruck „harmonisch zuzählend." Herder bezeichnet es als „den Exponenten der Verhältnisse zwischen dem Subjekt und Objekt" und bei angenehmen Empfindungen als „den Schlüssel der Harmonie."

1. Das Licht, Glanz, erfreuend durch sich selber gibt uns eine „Welt von Umrissen in der festesten und zugleich leisesten Haltung."

2. Der Schall, „angenehm und erregend durch sich selbst verkündigt die innere Erschütterung elastischer uns gleichgestimmter Wesen." Er gibt uns das Gefühl nicht nur des Zusammenhanges in der empfindenden Natur für den Augenblick, sondern indem der Tonausklang und seine konsonen Klänge nachhalten, ein Gefühl der Dauer und bei jedem wiederkommenden Ton eine neue Dauer der Empfindung, mithin eine unzerreissbare Folge der Momente, worin das Wesen der Melodie liegt."

So macht das Auge uns „allgegenwärtig," das Ohr „forthörend." Beide erzählen dem Subjekt, was am oder im Objekt vorging, „ihm harmonisch oder disharmonisch." Beide Medien haben eine unwandelbare Regel in sich, dem Organ harmonisch. Das Licht entfaltet einen Farbenkreis, der Schall einen Tonkreis, unseren Organen zusammenstimmend geordnet.

Die Form des Steins ist das „Gesetz seiner Bestandheit." Sie gefällt uns mehr, wenn sie überdies „regelmässig" ist, ihre Schönheit wächst, wenn wir beim Stein noch mehrere „unsern Begriffen harmonische Eigenschaften" finden, z. B. Härte, Glanz, eine reine „sogar feuerbeständige" Farbe u. s. w. „Auch ohne Absicht auf Nutzen oder Gebrauch ist er uns schön." Ein Kind liest bunte Kiesel auf, ein Mineralog Salze, Krystalle, der Juwelier Diamanten. Allen diesen Liebhabereien liegen „Begriffe zu Grunde." „Jedem ist das Seine aus Begriffen schön, so weit diese auch von einander abweichen mögen; und jeder dieser Begriffe enthält etwas Zweckhaftes, zur vermeinten Vortrefflichkeit oder Vollkommenheit der Sache in harmonischer Beziehung auf den Wahrnehmenden gehörig."

Dagegen ist die Schönheit der Blume „das Maximum ihres eigenthümlichen Daseins und Wohlseins;" ihr Flor ist immer

schön als „volle Erscheinung ihres Wohlseins, ihrer sie darstellenden Kräfte.“ Die „Krone ihres Lebens,“ die Blüthe, eine „Brautkammer der Liebe“ eine Erziehungs-, Schutz- und Nahrungsstätte der jungen Pflanze. „Ihr opfert die grünende Mutter all ihre Kraft, auf dem Gipfel dieser mütterlichen Liebe erscheint sie selbst in voller Schönheit, d. i. in der ganzen Wirksamkeit ihrer Kräfte, hinter welcher sie allmälig welkt und sinkt.“ Sie hat ihr Amt vollendet. „Wenn die Menschen sich an der Blume erfreuen, so ist's, weil ihre Organe mit der Gestalt und Wirkung dieses lieblichen Wesens übereinstimmen; wo nicht, so blüht sie ihnen unbemerkt oder widrig, ihr selbst aber genügend.“

Im „schweren Element“ des Wassers sind die zarten Umrisse und Biegungen der Blume und des Baumes wie in der freien Himmelsluft nicht zu finden. „Geharnischte Formen,“ wunderbare Bildungen, „schöne Wölbungen,“ wo es die Bildungsstätte zulies sind da zu erwarten. Wo Erde und Meer sich mischen, wie alle „Uebergänge zweier Naturreiche,“ treffen wir „unserm Gefühl Doppelartige, also Hässliches, Fremdes,“ wenngleich, näher betrachtet, „äusserst leise, dem zwiefachen Elemente harmonisch geordnet.“ So die Schildkröte, das scheussliche Krokodil. Widrig ist uns 1. was kriecht und schleicht, 2. alles schlammartig Zerfliessende, 3. wo die Gebilde zweier Elemente sich gleichsam widrig in einander fügen. An Haupt und Brust ein Geschöpf der Erde schleppt es Glieder des Meeres nach, „unserm Gefühl disharmonisch.“ Schöne Gebilde des Meeres dagegen dünken uns „alle zu ihrer Wirklichkeit d. i. zum Leben in ihrem Element rein, frei und froh gebildete Gestalten,“ „Schwimmer“ „lebendige Fahrzeuge,“ wo „Schiff und Schiffer Eins ist, durch die Wellen hindurchgleitend.“ Mit seinem farbenreichen Auge, durch das er in seinem gläsernen Hause hinauf hinab zu allen Seiten sieht, und in seinem Element alle Gegenstände runder, grösser wahrnimmt, mit seiner zarten Struktur von innen, den glanzreichen kunstvollen Schuppen und Farben von aussen scheint der Fisch, „was er auch ist, eine lebendige Darstellung des silbernen Meeres selbst zu sein, das sich in ihm nicht etwa nur abspiegelt, das sich

verkörpert in ihm hat, und wenn man so sagen darf, sich in ein Gefühl seiner selbst verwandelt."

Den Vogel erblicken wir am liebsten, wo er hingehört, „in der freien Region des Luftreichs." Die Fledermaus, das Heer der geflügelten Insekten, „die aus Morast sich mit erborgten Flügeln emporgeschwungen zu haben scheinen," sind „Geschöpfe eines Doppelelements," gefürchtet wie Alles, was „umherschwirrt, oder fein und vielfüssig daherschreitet." Auch der Vogel erscheint ungeschickt im Wasser oder auf der Erde, in der Luft ist sein Platz, „was die Luft ihren Gestalten geben konnte, Licht und Blick, Schall und Stimme, Elasticität und Schnelle, Glanz und Farben hat sie ihnen gegeben. Die ungezierte Flossfeder des Fisches, die beim Erdenthier der mühende Vorderfuss oder die Hand ist, ward dem Vogel Schwinge; die Schuppen des Wasserbewohners wurden ihm bunte symmetrisch gemalte Federn. Schall- und Luftgeister haben den Vogel von innen, Licht- und Luftgeister von aussen gebildet." So ist der Vogel „ein Inbegriff von Eigenschaften und Vollkommenheiten seines Elements, eine Darstellung seiner Virtualität als eines Licht-, Schall- und Luftgeschöpfes, dem in jeder Gattung sein Habitus zustimmt *)."

Unter den Erdenthieren die hässlichsten sind die dem Menschen ähnlichsten, gerade um dieser Aehnlichkeit willen. Der grosse traurige Affe, die „seria bestia" scheint uns nicht sowohl was er ist, als eine „rohe verzerrte Menschengestalt." Am meisten gefallen uns 1. Thiere in einer entschiedenen Gestalt, hochgebaute, freie edle Thiere, 2. andere mit der Miene der Sanftmuth, 3. solche, die „auf eine freie und anschauliche Weise mit einer uns unschädlichen Naturvollkommenheit begabt, in ihrer Art glücklich, sich selbst harmonisch leben."

Am Menschen endlich ist Alles „darstellend, ausdrückend, vollbedeutend." Die ihn belebende und angeborene Kraft wohnt „charakteristisch und energisch ausgedrückt in seinen Gliedern, Bewegungen und Geberden." An der verwirrtesten und verworfensten Menschenform sind noch Züge der Menschheit kennbar;

*) S. 96.

„indess freilich andere Gestalten, die an Reinheit, Kraft und Harmonie sich auszeichnen, uns wie Engel unter Menschen erscheinen.“ An ihnen hängt unser Auge; zu ihnen spricht unser Herz; es fühlt sich dem Brennpunkt menschlicher Virtualität, der Reinheit eines menschlichen Daseins nahe, nahe mit innigster Freude. Diese in allen Zügen und Formen bedeutende reine Menschengestalt ist „menschliche Schönheit.“

Das Resultat ist daher „dass ohne Begriff und Vorstellung eines Zwecks das Wort schön und Schönheit nirgends stattfinde. Je flacher der Begriff von der Sache ist, bei dem wir es gebrauchen, desto kindischer wird's genannt. Je wesenhafter, desto treffender ist unser Begriff von der Schönheit. Ohne Objekt sich einen Inbegriff der Eigenschaften des Objekts, d. i. ohne alles Schöne sich Schönheit denken, ist Traum.“

Bei dieser heftigen Polemik gegen die kritische Aesthetik ist nur das Eine auffallend, dass Herder des wichtigen Unterschiedes, welchen Kant zwischen freier und anhängender Schönheit aufstellt, nirgends erwähnt. Alle Schönheiten, die Herder anführt, sind anhängender Natur und von diesen leugnet Kant so wenig, dass sie einen Begriff vom Zwecke, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, voraussetzen, dass er dies vielmehr ausdrücklich verlangt*). „Die Schönheit eines Menschen, sagt er dort, und unter dieser Art die eines Mannes oder Weibes oder Kindes, die Schönheit eines Pferdes, eines Gebäudes (als Kirche, Pallast, Arsenal oder Gartenhaus) setzt einen Begriff vom Zwecke, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit voraus.“ Allein dies ist bloss anhängende Schönheit; „Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten u. dgl. bedeuten für sich nichts, sie stellen nichts vor, keine Objekte unter bestimmten Begriffen, und sind freie Schönheiten.“ In der Beurtheilung dieser ist das Geschmacksurtheil rein, während in der Beurtheilung adhärirender Schönheit gemischt und durch die Vorstellung des Zweckes beschränkt. „Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallendes an einem Gebäude anbringen können,

*) Kritik der Urtheilskft. S. 75.

wenn es nicht eben eine Kirche sein sollte; eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten, doch regelmässigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihrem Tättowiren thun, verzieren können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre; und dieser könnte viel feinere Züge und einen gefälligeren sanfteren Umriss der Gesichtsbildung haben, wenn er nur nicht einen Mann oder gar einen kriegerischen vorstellen sollte."

So wird der Zweck eher zum Hinderniss als zum Vehikel der Schönheit. Das seinem Element auf den ersten Blick entsprechend gebaute Thier nimmt uns durch seine Zweckmässigkeit für die schaffende Natur ein, aber um es selbst schön zu finden, dazu gehören noch andere Bedingungen. Wenn es wahr wäre, dass zur Schönheit die dem Elemente, welchem das Thier angehört, entsprechende Bauart genügte, warum würde Herder selbst*) wiederholen: Licht und Luft erschufen schöne Gestalten — leicht und in schöner Proportion gebaute Erdengeschöpfe sind uns die schönsten? Wozu dies? Als Luftgeschöpfe, als Erdengeschöpfe sind sie ja schon an sich schön, was braucht es erst schöner Bildung, schöner Verhältnisse? Wenn es aber ihrer bedarf, so ist es ja nicht die ihrem Elemente harmonische, sondern die an sich schöne Form und Proportion, die sie schön macht. Nicht der „Ausdruck ihrer Virtualität," sondern der schöne Ausdruck ihrer Virtualität! Ein beinahe komischer Zirkel!

Wir werden in einer spätern und neuesten Schule demselben Zirkelschluss wieder begegnen. Er ist fast unvermeidlich, wenn einerseits die Schönheit in das Ausleben eines immanenten Zwecks gelegt, und dann doch, wie nothwendig, zugestanden wird, dass die hässlichste Organisation eben so gut Evolution und Darleben eines immanenten Zwecks sei, als die schönste. Bei dieser wie bei jener äussert die schaffende Naturkraft sich in mit sich selbst übereinstimmender, durch bewusstlose Vernunft gelenkter Thätigkeit und der unwillkürliche Beifall, den ihre Gesetzlichkeit uns ablockt, wird eben so willkürlos auf die Naturprodukte übertragen. Hier wie dort trifft das ästhetische Urtheil nur scheinbar

*) S. 105.

die Objekte, in Wahrheit ihre Bildnerin, die schaffende Natur. Statt an das Resultat, wendet das Urtheil sich an die künstlerische Thätigkeit, und deren harmonische Gesetzlichkeit wirft den Schönheitsschimmer auf die Gebilde derselben. Um des Werthes der bildenden Kraft willen soll das Gebildete selbst Werth haben; weil die Kraft ihrer Form wegen uns gefällt, die Form des Werks uns gefallen. Eine Verrückung des Standpunktes findet statt, dem wahren ästhetischen Objekt wird ein anderes, und allen dasselbe unterschoben. Statt der unendlich mannigfaltigen Form der Produkte, bewundern wir stets die Form der einen producirenden Kraft, in allen Naturobjekten die eine sich stets gleichbleibende Natur. Statt der unendlich mannigfaltig gefallenden Verhältnisse der Objekte das eine stets sich gleiche Gesetzlichkeitsverhältniss in der Thätigkeit der bildenden Naturkraft. Die Anbetung der Natur entzieht ihre Produkte der ästhetischen Beurtheilung; wir vergessen des Werkes in der Verehrung für den Künstler.

Das ästhetische gefallende Verhältniss der Einheit in der Mannigfaltigkeit äussert hier abermals seinen Einfluss, aber nicht an den mannigfaltigsten, sondern an einem einzigen Objekte, an der in sich harmonischen Thätigkeit des Künstlers. Um seinerwillen gefällt diese und um ihrerwillen ihre Produkte. Die erzeugende Kraft wird dem ästhetischen Urtheil unterworfen; das Aeussere, die Form gefällt um des Innern (des Geistes) willen, er sei Natur- oder Gottes- oder Menschengeist. Darum frägt diese Aesthetik anstatt nach der Schönheit, vor allem nach der Bedeutung des Werks und sucht in der äusseren Form den Ausdruck der innern Seele. Die Einseitigkeit, welche sie dabei begeht, wird verhüllt von einem neuen auf diesem Wege zum Vorschein kommenden gefallenden Verhältniss. Indem diese Aesthetik im Aeussern das Innere sucht und in vielen Fällen findet, gefällt der Einklang zwischen Innerem und Aeusserem als einzelner Fall des gefallenden Einklangs überhaupt, und indem sich so das Gefallen verdoppelt, das den Gegenstand trifft, bestärkt es uns in dem Glauben, auf diesem Wege den wahren Grund der Schönheit aufgefunden zu haben. Dass der eigentliche Grund des Beifalls in den Urverhältnissen des Einklangs und

der Einheit in der Mannigfaltigkeit zu suchen, wird im Rausch der Naturanbetung selbstverständlich übersehen.

Es ist darum ein ungerechter Vorwurf Herders, dass, wer die Schönheit in die Form lege, den Geist aufhebe. „Ich geniesse, sagt er, den wesenhaften Zweck, ich lebe im Geist des Werkes. Im Geist, nicht in der todten Form: denn ohne Geist ist Form eine todte Scherbe.“ Als ob etrurische Vasenscherben nicht auch Schönheit zeigten! Aber was heisst die Redensart: im Geist des Werkes leben? Genuss des wesenhaften Zweckes? Welches ist dieser? Ist es das Wesen des Zwecks, oder ist es das Wesen der ihm gemässen Form? Im ersten Falle geniesse ich allerdings, aber nicht ästhetisch. Ich erfreue mich an einem Werth, der nicht der des Kunstwerks, sondern entweder ein moralischer oder ein äusserer Nutzen ist. Im zweiten Falle ist es ästhetischer Genuss, aber eben Genuss einer Form, also „einer todten Scherbe.“ Oder heisst im „Geist des Werkes leben“ eigentlich „im Geiste des Künstlers leben?“ Ist es der „Geist, der die Form erschuf und erfüllt; er der in ihr gegenwärtig gefühlt wird, beseligt?“ Dann fragen wir weiter, was „beseligt“ hier eigentlich? Die Betrachtung des dem Künstler vorschwebenden Zweckes, oder der Form, in welcher er diesen zu verwirklichen strebt? Im ersten Falle geniessen wir allerdings einen Werth, aber keinen ästhetischen, sondern absoluten oder relativen ethischen. Im zweiten gilt unser Beifall der Form seiner Thätigkeit; also wieder eine Form, weder eine „todte Scherbe.“ Aber nein, diese Form ist nicht „todt,“ denn sie ist die Form einer Thätigkeit. Es ist also nicht die Form, sondern dass es die Form einer Geistesthätigkeit ist, was eigentlich gefällt. Wenn aber dies der Fall ist, so müsste abgesehen von der Form, weil eine Geistesthätigkeit so viel Werth hat wie die andere, Alles werthvoll sein, was Produkt überhaupt einer Geistesthätigkeit ist. Da nun das Hässliche dies eben so gut sein kann, wie das Schöne, so fiele wieder wie oben der Unterschied zwischen beiden eigentlich hinweg. Welche andere Bedeutung soll aber jene (tausendmal nachgesagte) Redensart noch haben?

Ob aber mit der Leugnung des Satzes, dass die Schönheit

von der Zweckmässigkeit abhänge, auch die Leugnung des Satzes verknüpft ist, dass sie mit der Regelmässigkeit verbunden sei? dass sich ohne Vorstellung eines bestimmten Zwecks, doch überall, wo ein Schönes zu Tage kommen solle, eine gewisse Regel müsse erkennen lassen? Indem die „freie" Schönheit den Zweck ausschliesst, hat sie damit auch die Regel ausgeschlossen? Folgt die „Zeichnung à la grecque, die Arabesken und Laubverzierung" keiner durch Betrachtung deutlich oder dunkel erkennbaren Regel?

Da Herder den Kantischen Unterschied zwischen freier und anhängender Schönheit überhaupt ignorirt, so ist nicht zu wundern, dass er, weil die Zweckmässigkeit von der Schönheit ausgeschieden wird, damit auch die Regelmässigkeit für verbannt hält. Beide Begriffe vermengt er fortwährend mit einander. Nachdem er darzuthun gesucht hat, dass der Begriff eines Zwecks von der Schönheit unzertrennlich sei, sucht er Absch. VI. eine „Regel des Schönen" und führt Beispiele an, die wohl die Regelmässigkeit, aber durchaus nicht die Zweckmässigkeit beim Schönen darthun. „In den feineren Sinnen, dem Gesicht und Gehör finden wir ein Medium, das eine Regel in sich enthält, eine Farben- und Tonleiter. Bei dem tastenden Gefühl, der Basis unserer Gesichtsideen, ergab sich eine Regel der Bedeutsamkeit, die von der geraden zur Kreislinie durch alle Schwingungen emporstieg." „Diese Regel wollen wir nicht verschmähen, wenn sie anzuwenden auch Mühe kostete, wenn sie auch oft übersehen oder falsch und kränklich angewandt würde. Denn was gewännen wir durch diese Fahrlässigkeit? Einen regellosen Zustand, Urtheile ohne Regel. Allerdings fordert es Beobachtung, Fleiss und Uebung, Töne, Farben, Linien, Figuren, allenthalben recht zu beurtheilen, deshalb hat auch das Gefühl des Schönen Cultur nöthig." „Der Mensch muss die Regel besser kennen, er muss sie besser anwenden lernen, nicht aber sie leugnen oder eludiren, d. h. mit dem Begriff und Gefühl des Schönen spielen."

Nicht umsonst habe uns die Natur zu Menschen, zu Beurtheilern, ja noch mehr zu Erfindern des Schönen nach Regeln gemacht, die in unserer Welt wie in unserer Natur lägen. Im

Menschen sei das Mass der Schönheit; von empfindenden Wesen anderer Art redeten wir nicht; lieber sei darauf zu sehen, wie die Natur uns zur Anwendung der Regel des Schönen, mithin zur Kunst helfe, und auf diesem Wege uns befestige. Der allgemeine Typus, den die Natur in Bildung lebendiger Organisationen nicht zu befolgen scheine, sondern wirklich befolge, könne darauf führen.

Die Ursache sei nun diese: „In jedem Element nämlich hatte die Natur das Lebendige zum Wohlsein in diesem Element zu bilden: hiernach ordnete sie seine Gestalt, seine Kräfte und Glieder, also sehr verschieden. Da sie aber bei allen einen Zweck hatte, Wohlsein, Genuss des Lebens in diesem Element, so müsste in einer gemeinschaftlichen Welt, in der Ein Lebensgeist herrscht, auch ein Gemeinschaftliches in Reizen, Empfindungen, Sinnen und Trieben, mithin eine allgemeine Analogie, ein Gesammttypus wie in Bildung, so in Gefühlen und Bestrebungen werden. Das lebendige Geschöpf bedurfte:

1. Nahrung; Gefässe der Nahrung wurden allen gemein, jedem nach seinem Elemente, in seiner Weise. Der lebendige Schlauch bedurfte:

2. Kräfte, sich diese Nahrung zu verschaffen, solche seiner Natur anzueignen, also Bewegungswerkzeuge, Muskeln und was deren Stelle vertritt, oder zu ihnen gehört. Diese Bewegungen mussten

3. erweckt, in Triebe verwandelt und bis zum höchsten Trieb, der Fortbildung seines Geschlechts befeuert werden, wodurch anders, als durch Sinnenreiz, durch Sinnenkräfte? In jedes Geschöpf pflanzte sich also das allgemeine Sensorium, nach dieses Geschöpfs eigenthümlicher Bildung, aber dem Weltganzen harmonisch. Alle geniessen Ein Licht, Eine Luft, zur Aneignung des Lichtes, des Schalles gehörte, wie verschieden es auch gebildet ward, Auge, Ohr, so die übrigen, allem Lebendigen gemeinschaftlichen Sinne und Triebe. Allen war zum Empfinden die Nervenkraft, oder was sie ersetzt; zum Denken und Vermögen war den vollkommenen Bildungen Gehirn, Rückenmark und was aus ihnen entspringt, unentbehrlich; daher in einer gemeinschaftlichen Welt, zum gemeinschaftlichen Wohlsein, der sogenannte Gesammttypus.“

„Nach Elementen und Regionen steigt er empor. Dem schwimmenden Geschöpf ward eine horizontale Gestalt, in der die genannten Systeme zur Nahrung, Bewegung, Fortpflanzung und der sie belebenden Empfindung mit und durch einander verwebt sind; selbst der Kopf mit seinen Sinneswerkzeugen streckt sich nur horizontal vor. Der Vogel in einem freien Element fliegend, gewann schon eine freiere Bildung, indem er nicht immer fliegen, sondern auch sitzen, hüpfen, ruhen durfte. Hals und der Kopf mit seinen Sinnen heben sich empor, noch aber dem Fluge dienstbar. Jemehr aus Wasser- und Luft- die Bildungen Erdgestalten wurden, desto mehr bekamen sie auf ihrem festeren Stande eine auseinandergesetzte höhere Bildung, bis endlich der Mensch, auf die kleinste Basis gesetzt, in aufgerichteter Gestalt erscheint. Den Sitz der edelsten Sinnenwerkzeuge trägt er hoch empor, in seiner ganzen Gestalt mit einem ihm eigenen Sinn, dem tastenden Gefühl begabt. In dieser Bildung werden ihm Ohr, Auge und Hand zusammenwirkende Sinne, deren einer den andern berichtigt, begründet. Weil er ein Universum sich ertasten konnte, so siehet er auch tastend; seine Gesichtsideen, aufs Gefühl gegründet, stehen auf einer eigenen Basis. — Die Bildung unserer Hand mit ihrer festesten sowohl, als feinsten sinnlichen Begriffen, sie verbunden mit dem Auge, macht uns zu Kunstgeschöpfen."

„Was die Hand dem Auge, ist der Mund dem Ohr. Hätten wir nur Stimme und Kehle, mit dem schönsten Vogelgesange spräche sich unser Vernommenes nicht aus. Dieselbe Regel die unserer Hand tastbare Gegenstände unterlegt, gibt allen unsern Begriffen Accentuation und Bildung der Sprache. So half die Natur, und der Mensch erschafft sich, d. i. er bemerkt und gebraucht die Regel. Nicht ohne Cultur; ohne diese, ohne Begriffe und Vorstellungen bleibt unser Gefühl ein Land verworrener Träume; der Verstand erkennt die Regel."

„Wie er empfindet und denkt, ist der Mensch zu einer Regel gebildet. Wie sein Sinn nicht anders, als unter festgestellten Verhältnissen sehen, hören, tasten kann (die Haltung der Lichttafel vor ihm, die ganze Welt seiner andern Sinne ist Verhältniss); so übt er durch seine und die gesammte Natur gezwungen, diese Verhältnissmasse, fortwährende Zusammenfassungen des

Vielen unter Eins, während seines ganzen Lebens. Was er sieht, sind Gestalten nach einer unzerreissbaren Contiguität im Raum; was er höret, Töne, nach einer untrennbaren Succession; was er tastet, Formen, in bestimmten Zahlen und Mustern, als Verhältnissen zur Ruhe und Bewegung. Was seine Phantasie in sich trägt, ist eine Beute aller Sinne und Eindrücke, in einander gemischt und verworren, was er aus ihnen herausdenkt, sind Configurationen. Immer ist er, gut oder schlecht, ein Künstler. Triebe sind Gestaltungen unseres Begehrens; Gewohnheiten sind gewonnene feste Formen unserer Uebung; Denkart, Charakter sind die ganze Gestalt unserer Gesinnungen, Willensmeinungen und Triebe; in allem ist des Menschen Natur eine sich ausdrückende Regel."

Nicht einmal die Phantasie ist davon ausgenommen. Die Gestalten unserer Fieberzufälle stehen unter der Regel der Constitution, der Gesundheit; „ihre Kritik ist Diät und Kühlung." Unsere Träume, Krankheiten, Wahnsinn, Visionen zeigen „die nothwendige Regel unserer Natur, aus allem, was wir erlebten und fühlen, Configurationen uns zu erschaffen d. i. nur durch Gestaltung zu denken." In ihnen verhalten wir uns leidend; „erschaffen wir aber mit Selbstbewusstsein Bilder, so geschieht es nie ohne Regel, der sich in schnellen Momenten selbst unser bedrohtes Auge nicht entzieht. Verstand und Regel, d. i. schnelle Vorsicht ist von der Natur in alle unsere Lebensverrichtungen ergossen, alle werden mit oder ohne Bewusstsein von ihnen geleitet. Wie? und die schaffende Einbildungskraft, dies mächtige Vermögen der Seele, sollte regellos wirken?"

Gewiss nicht. Auch hat die Kritik der Urtheilskraft eine solche Ungereimtheit niemals behauptet. Nur ist nicht zu übersehen, dass in diesem Beweisversuche Herders eine solche Ueberfülle der verschiedenartigsten Regeln herrscht, dass man kaum weiss, was eigentlich bewiesen werden soll. Man sieht nicht ein, wie die Erwähnung der pathologischen Abhängigkeit unserer Vorstellungen vom Körper, die mechanische Association der Vorstellungen dazu beitragen soll, zu beweisen, dass es eine objektive Regel des Schönen gebe. Niemals hat die Kritik der Urtheilskraft jene Abhängigkeit unserer psychischen von unserer physi-

schen Natur geleugnet. Ja sie liefert in dem „Gemeinsinn" des allgemeinen und nothwendigen subjektiven Gefallens sogar das Beispiel einer subjektiven Geschmacksregel, nur dass es eine objektive geben könne, bestreitet sie. Der Verfasser der Kaligone lässt diesen Unterschied ganz unbeachtet und verfehlt damit den ganzen Zweck seiner Widerlegung. Indem er zu viel beweist, beweist er gar nichts. Er kämpft für die Regel überhaupt, statt dass er nur für eine objektive kämpfen sollte. Herder widerstrebt mit Recht dem „regellosen" Genie, aber die Kritik hat so wenig gelehrt, dass das Genie keinen Regeln gehorche, dass Herder selbst an einer anderen Stelle das Wort Genie einen in der „kritischen Geschmacksurtheilswelt verschrieenen Namen" nennt. Nur dass es seinen eigenen Regeln gehorche, behauptet die Kritik der Urtheilskraft, gibt aber zugleich zu, dass vermöge der subjektiven Allgemeinheit und Nothwendigkeit des Geschmacksurtheils die Regel des Genies fähig sein müsse, subjektiv allgemein mitgetheilt zu werden. Sonach betrifft der Streit nicht das Dasein einer Geschmacksregel überhaupt, sondern nur einer objektiven Geschmacksregel und Herder's Streich trifft die leere Luft.

Dagegen beweist das Folgende, dass der Verfasser der Kaligone der Auffindung ästhetischer Urverhältnisse näher stand, als seine Gegner. Indem er nach der Regel frägt, von welcher die Einbildungskraft bei ihren Wahrnehmungen sowohl als bei ihren Trieben und Schöpfungen, wenn auch unvermerkt, geleitet werde, bezeichnet er diese als „Harmonie, Wohlsein." „Ohne Absicht, sagt er, unternehmen wir nichts, so unbeträchtlich die Absicht scheine. Bezweckte sie auch nur, uns der Unthätigkeit, oder einem andern Missgefühl zu entreissen, so beabsichtigt sie etwas. Wohlgefallen an der Harmonie, in der Zusammensetzung selbst, erleichtert der Imagination die Mühe; sie greift nach den leichtesten und nächsten, oft nach den entferntesten und schwersten Combinationen, wenn sie mit Lust sinnt und handelt." Wenn die Einbildungskraft um des Wohlgefallens an der Harmonie willen thätig ist, so entspringt dies Wohlgefallen an der Harmonie nicht erst wieder aus der Thätigkeit der Einbildungskraft. Es ist vielmehr eine Urthatsache, von welcher die Thätigkeit der Phantasie wie andererseits die Beurtheilung bestimmt wird, und welche als

solche für die Einbildungskraft als eine Regel, und zwar, da sie von der Beschaffenheit der Phantasie unabhängig ist, als eine objektive Regel des Schönen sich darstellt. „Harmonie gefällt." Weil sie gefällt, sucht die Einbildungskraft sie zu erzeugen. Ihr Gefallen entspringt nicht aus dem Gefühl des Wohlseins, sondern umgekehrt das Wohlsein aus der Befriedigung dieses Gefallens.

Demungeachtet ist „dem Menschen Menschheit das Schönste." Er raubt der ganzen Schöpfung den Reiz, um es dem, den er liebt, der ihn liebt, zu geben. „Den Blumen nehmen wir ihre Pracht, der Morgenröthe ihr Kleid, der Nachtigall ihren Gesang, allem Lebendigen sein Bedeutendes, Schönes, Erhabenes, um in der Menschheit das zu bezeichnen, was wir verlangen, ehren und lieben." „Farbe der Wange, Liebreiz des Mundes, das seelenvolle Auge, die gedankenreiche Stirn, der Ton der Sprache, die Bewegungen der ganzen Gestalt. — Alles spricht, was dies lebendige Wesen uns sei, keinem Andern." Die Ursachen dieses Bedeutenden in Farben, Formen, Tönen und Gestalten lassen sich nicht weiter entwickeln, genug, „sie „bedeuten." „Wer sich diess Alphabet vorbuchstabiren lassen musste, oder gar leugnete, dass irgend ein Naturalphabet Bedeutung habe, für den haben sie keine Bedeutung*)!"

Rhapsodisch, die Sprache des Denkers augenblicklich mit jener der Empfindung vertauschend, wie diese sind Herder's übrige Betrachtungen. „Willkür" ist es ihm, Natur und Kunst einander entgegen zu setzen, etwa so wie die Kritik es thut, „nur die Hervorbringungen durch Freiheit d. i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zu Grunde legt," Kunst zu nennen. Liege nicht auch der Natur Vernunft, d. i. vom Geist gedacht, eine allordnende Regel zu Grunde? Sei es dem gesunden Menschensinne nicht gewiss angemessener, die Natur als „lebendige Wirkerin" zu denken, als zu fragen, ob überhaupt Vernunft in derselben sei? Gesteht er nicht dadurch selbst, dass, um von Kunst zu reden, die Voraussetzung eines Geistes, d. i. eines mit Bewusstsein nach Regeln handelnden Wesens erforderlich sei? Nur ob die Natur ein solcher sei, liesse sich streiten, und schiebt nicht Herder's eigene Bemerkung der Natur einen Geist, d. i. einen von

*) S. 147.

ihr verschiedenen Künstler unter? Aber darin hat er Recht, hinzuzusetzen, dass man „wie man auch die Kräfte nennen möge, durch welche z. B. die Werke der Bienen hervorgebracht seien, sagen dürfe, sie sind kunstreich," wenn dies nichts anderes heissen soll, als sie sind so, wie sie ein bewusster nach Regeln schaffender Geist der Vernunft gemäss hervorgebracht haben würde. Ueberhaupt ob Kunst- oder Naturwerke, geht den rein ästhetischen Beurtheiler nichts an. Um zu entscheiden über Schönheit oder Hässlichkeit, ist die Frage müssig. Der Ursprung eines Werks ändert nichts an seinem Werth oder Unwerth.

Allerdings kommen Natur und Kunst darin überein, dass in beiden bei einem System von Regeln ein offenbarer Zweck erscheint, aber die Frage ist, ob dieser Zweck mit Bewusstsein oder ohne dieses erkannt, verfolgt und ins Werk gesetzt wird. Nur soweit das Erstere geschieht, verdient der Künstler diesen Namen, so weit er bewusstlos handelt, handelt nicht er, sondern die Natur in ihm. So ist das Werk des blossen Genies ohne Bildung und Kunstverstand in der That mehr Natur-, als Kunstprodukt. Daher unterscheidet die Kritik Kunst und Natur wie „Thun vom Handeln, wie Werk von Wirkung." Nur der Künstler thut, und schafft Werke, die Natur handelt bloss und bringt Wirkungen hervor. Herder ignorirt diesen Unterschied. Für ihn reicht es hin, dass „irgendwo treffliche Zusammensetzungen ins Auge fallen in Folge der Anwendung vieler und mancherlei Mittel," um das Werk für ein Kunstwerk zu erklären. In diesem Sinne ist ihm auch die Natur selbst „Kunstwerk" und „Künstlerin." Ihm kommt „Kunst" von „Kennen" oder von „Können." „Wer kennt ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum vertraut; wer kann ohne zu kennen, ist ein blosser Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet Beides." Eben darum gehört aber zum „Künstler" auch „Bewusstsein," das der „bewusstlosen" Natur fehlt.

„Das gabenreichste Kunstprodukt der Natur, der Mensch soll selbst Künstler sein — der Natur Erzeugnisse nicht nur zu seinem Zweck gebrauchen, sondern auch, wo diesem die Natur in den Weg tritt, ihre Hindernisse überwinden, ihre zu weite Bahn für sich beengen, ihren Schritt fördern." Seine Seligkeit

muss sein eigen Werk, der Kunstpreis seines Lebens werden. — Das *Angenehmste* wird aus dem *Schwersten*. „Weder zu ihm noch zum Schönen wäre jeder Mensch gelangt, wenn es ihm nicht nützlich, ja unentbehrlich gewesen wäre; ein völlig nutzloses Schöne ist im Kreise der Natur und Menschheit gar nicht denkbar.“

Wenn unter dem „Nützlichen“ auch das Angenehme verstanden werden soll, so ist es wahr, dass der Mensch ohne die Annehmlichkeit des Schönen schwerlich dazu gelangt wäre, sich um die Darstellung desselben zu bemühen. Nur dass diese Nützlichkeit nicht als dasjenige genommen werde, was dem Schönen seinen eigenthümlichen Werth verleiht. Wenn das Schöne mit dem Nützlichen zusammenfiele, worin sollte dann der Unterschied des Künstlers vom Handwerker gelegen sein. Die Antithese, dass jener kenne und könne, dieser bloss könne ohne zu kennen, ist mehr witzig als wahr. Auch im Künstler kann es ein Können geben, ohne Kennen, denn auch der Künstler hat eine Partie seiner Thätigkeit, in der er nur Handwerker ist. Auch der Handwerker muss ein Kennen besitzen, um zu können und ist darin Theorist. Schwerlich werden wir aber den theoretisch und praktisch gebildetsten Schneider darum einen Künstler nennen*).

Wenn wir darum auch nicht mit *Kant* die Kunst frei, das Handwerk dagegen eine Lohnkunst nennen wollen, indem „jene nur als Spiel d. i. als eine Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist, diese als eine Arbeit, d. i. als eine für sich unangenehme und beschwerliche Beschäftigung, die nur durch ihre Wirkung, z. B. den Lohn anlockend ist,“ angesehen werden soll, eine „Abtheilung polizirter Staaten, von der die Natur nichts weiss,“ so verschwimmen doch in der Herderschen Aufzählung der Künste Kunst und Handwerk dergestalt, dass es unmöglich wird, einen klaren Begriff davon aufzustellen. Mit Recht sind ihm die sieben freien Künste „eine Eintheilung barbarischer Zeiten, die zu lange unsere Schulen entehrt hat, und auch in diesen selbst verachtet wird,“ aber eben so gewiss ist, dass er selbst wol kaum jedes Handwerk als eine „freie edle Menschenkunst“ in seinem Sinne

*) Es wäre denn in einer modernen „Bekleidungskunstakademie.“

d. i. als eine solche, welche „die Menschheit ausbildet," (quod ad colendam et excolendam humanitatem spectat) würde anerkennen wollen.

Der „Sclaveneintheilung" in freie und unfreie setzt Herder aus der Betrachtung des Kunstganges der menschlichen Natur, wie er nie ohne Veranlassung und Mühe erfolgte, folgende entgegen:

Die erste freie Kunst des Menschen ist die Baukunst; er bedurfte eines Schutzes, eines „Gard," Gartens (corte, cour), zuerst in Nachahmung des Baumes aus Holz, dann in Nachahmung der Höhle aus Stein. In Griechenland stand ihr Werk frei über der Erde, ihr Tempel war „das Haus eines Gottes;" „Zweck und Absicht war die Seele jedes Gebäudes und muss es sein," denn ohne dieses ist kein „Bau," sondern ein „kostbares Spielwerk von Holz und Stein." „Klima, Lage des Orts, Zweck und Gewerbe fordern jedes seine eigne Architektonik d. i. Baueinrichtung," daher hat diese Kunst, da sie jeder Absicht der Menschen rein, ortmässig und vollkommen dienen soll, auch kein „reines Ideal" und kann keines haben. Wenn eine, so ist sie nicht ohne Zweck, nicht ohne Mühe, ohne Bedürfniss entstanden und ausgebildet.

Die zweite fr. K. d. M. ist die „Gartenkunst" in dem grossen Sinn nämlich, dass „eine Gegend mit all ihren Erzeugnissen ein Garten werde." „In der Natur Harmonie und Disharmonie unterscheiden, den Charakter jeder Gegend kennen und gebrauchen lernen, mit dem Triebe, das Schöne der Natur allenthalben zu erhöhen, zu versammeln; wäre diess keine schöne Kunst, so gäbe es keine."

Die dritte fr. K. d. M. ist die der Bekleidung. Kein Volk geht nackt; keines ist ohne „Trieb zur Verzierung." Die Darstellerin der schönen Natur aus eigener schöner Kunst ist das Weib, die Jungfrau. „Sie, das jüngste Kind der Natur, stellt die Mutter, wie sie erscheinen will, dar, eine lebendige Naturschönheit. Liebe war ihr Beruf; Liebe zu gefallen erweckt Liebe. Was sie begehrte, sollte der Weigernden werden; unsichtbar also mussten die Bande sein, wodurch sie an sich zog und siegte. Scham, die jüngste Huldin, gesellte sich zu ihren Schwestern

Reiz und Liebe; so ward durch Veranstaltung der Natur selbst die schönste Kunst, eine anständig und sittliche Darstellung des weiblichen Körpers und Betragens.“ Nach den Kleidern richtet sich die Gebärdung; der Gestalt folgt die innere Einrichtung des Hauses, „dem Geist der Weiblichkeit sind wir die schöne Kunst des Lebens, häusliche Ordnung und Zierlichkeit in dem, was uns täglich umgibt, schuldig;“ ihr folgt oder geht voran die Kunst des häuslichen Fleisses, die schönste und nützlichste. „Nicht ohne Bedürfniss und Mühe sprossten diese Künste, ihr schönstes, innigstes Bedürfniss war das der menschlichen Natur unentbehrliche Gefühl der Wohlanständigkeit“ (decorum).

Die vierte fr. K. d. M. ist die männlicher Kämpfe und Uebungen. Zu schützen sind Männer da; ihre „Gestalt ist ihrer Künste schönster und höchster Kampfpreis.“ Mühe ist der Keim des männlich Schönen; „kein Vortreffliches erwuchs ohne Mühe aus müssigem Spiel.“

Die fünfte ist die Sprache mit ihrer Melodie, mit ihrer Schmiegsamkeit an den Gedanken. „Würde Alles, was wir zu den redenden Künsten zählen, geübt, wie wir's lernten, nie ohne Veranlassung und Inhalt, nie ohne Kraft und Zweck, frei und ledig blieben wir von leeren Gedanken und Wortspielen. Denn kein wahrer, d. i. energischer Ausdruck, keine wirklich schöne Redeform ward als ein müssiges Spiel erfunden.“

Daher „hinweg mit dem müssigen Spiel!“ ohne Bedürfniss und Ernst keine Kunst; keine ohne Lohn. So weit die Natur verschönert d. i. vom Menschen seiner Natur harmonisch mit Wahl und Absicht angewandt werden kann, so weit erstreckt sich das Gebiet des Schönen in Wissenschaften und Künsten. Alles Lebendige strebt zum Wohlsein; der Mensch mit Vernunft und Ueberlegung. Zu je reelleren Zwecken er zwischen sich und der Natur Harmonie stiftet, desto würdiger seine Kunst; vom Wohlstande geht sie aus, und reicht bis zum feinsten Wohlanstande. Dass seine Neigungen früh und recht hiebei gelenkt, dass die Mittel dazu gefördert und recht angewandt werden, diess ist das fortgehend wachsende Geschäft menschlicher Kunstweisheit.

Eine grosse Lebensanschauung! werth der vollsten Beher-

zigung, aber mehr eines Predigers würdig, als eines streng wissenschaftlichen Denkers. Was den Bau, den Garten, das Gewand über die Stufe des blossen Bedürfnisses erhebt und ihnen Schönheit gibt, ist architektonische, malerische Form- und Farbenschönheit; was die Gebärdung, die Gestalt und das männliche Spiel veredelt, ist plastische, mimische, rhythmische Schönheit, was die Sprache zur Kunst erhebt, ist ihr rhythmischer und melodischer Wohllaut. Wol hat Herder Recht, wenn er sagt: „Wie? In der steinernen todten Nachahmung wäre schöne Kunst, was lebend dargestellt es nicht sein sollte?" Aber er vergisst, dass auch die steinerne todte Nachahmung schöne Kunst nur ist, weil sie Plastisch-Schönes darstellt. Die schöne Kunst des Lebens ist nur die Uebertragung der Kunstschönheit in ein neues Material, das an die Stelle der Leinwand, des Marmors und der Saiten das weiche Fleisch und die biegsame Kehle des Menschenkörpers setzt. Sie ist die Vereinigung dessen, was die optischen und tonischen Künste gesondert sind, und ihre Schönheit zu würdigen, müssen die Schönheiten der einzelnen uns zuvor bekannt sein.

Was wird nun aus diesen, im engern und trotz Herder eigentlichen Sinne schönen Künsten, durch welche das Leben nur verschönert wird?

Es gebe, hatte die Kritik gelehrt, „nur dreierlei Arten schöner Künste, die redende, die bildende Kunst und die des Spiels der Empfindungen als äusserer Sinneseindrücke, wohin sie die Musik und die Farbenkunst rechnete. Die redenden Künste seien Beredsamkeit und Dichtkunst. Beredsamkeit sei die Kunst, ein Geschäft des Verstandes, als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben; Dichtkunst, ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen. Der Redner kündige ein Geschäft an und führe es so aus, als ob es bloss ein Spiel mit Ideen sei, um die Zuhörer zu unterhalten; der Dichter dagegen kündige bloss ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an und es komme doch so viel für den Verstand heraus, als ob er bloss dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte. Jener gebe etwas, was er nicht verspreche, aber breche auch dem etwas ab, was er verspreche und was doch sein angekündigtes Geschäft sei,

nämlich den Verstand zweckmässig zu beschäftigen. Dieser dagegen verspreche wenig und kündige ein blosses Spiel mit Ideen an, leiste aber etwas, was eines Geschäftes würdig sei, nämlich dem Verstand spielend Nahrung zu verschaffen und seinen Begriffen durch Einbildungskraft Leben zu geben."

Ernster Demosthenes, ruft Herder aus, darf diess sagen, wer Eine deiner Reden gelesen? Du hättest ein Geschäft angekündigt und es im Reden so ausgeführt, als ob es bloss ein „Spiel der Ideen" sei, um die Zuschauer zu unterhalten? Keinem grossen Dichter des Alterthums war ein blosses „Spiel der Ideen" Präkonium, so wenig, als der eingeschränkte Zweck „Verstandesbegriffen" Leben zu geben, immer sein Hauptzweck war. Redner und Dichter ständen niedrig, wenn sie diess tändelnde Spiel zum Geschäft ihres Lebens machten! übel zusammengeleimt wäre die menschliche Natur, wenn sie dieses Spiels bedürfte! Der Verstand müsste die Einbildungskraft, diese den Verstand hintergehen und der beide hintergehende Täuscher wäre der „redende Schönkünstler." „Jetzt schlüge er sein Hokus von oben hinab: es ist Beredsamkeit; jetzt das Pokus von unten hinauf: es heisst Dichtkunst."

Und doch wenn der Redner das angekündigte Geschäft als Geschäft betriebe, wäre er dann Künstler? Wenn der Dichter sein „Spiel" ohne „Verstand" ausführte, wäre er dann Dichter? Wenn die Beredsamkeit mit anderen als zum Zwecke, oder doch als mit den Mitteln der Schönheit ihr Geschäft betriebe, wäre sie dann eine schöne Kunst oder überhaupt eine Kunst? Wenn die Dichtkunst nicht „so viel für den Verstand herauskommen" liesse, wäre sie dann nicht in Wahrheit nicht nur ein völlig nutzloses, sondern verstandloses „Spiel mit Ideen?" Aber solche scharfe Unterscheidungen zwischen Begriffen suchen wir bei Herder vergebens. Wo wir Begriffserklärung erwarten, schiebt er genetische Entwicklungen, historische Auseinandersetzungen unter, statt des Begriffs der Kunst die Entstehung der Künste, statt des Begriffs der Poësie die Geschichte ihrer ersten Produkte. Die erste Sprache der Menschen sei Poësie, hören wir; als ihr Bilder- und Affekten-, Ton- und Gebärdenreichthum sich mehr und mehr zu binden, zu ordnen anfing, da ward, nachdem es der Umfang der Stimme und der Gedanken gab, eine Art melodi-

schen Masses eingeführt, bei welchem die Gebärdung lange noch den Accent unterstützte und die Interpunktion vertrat. Naturmenschen sprechen und hören ohne Syllabirung und Sonderung der Laute; wie ein Strom stürzen ununterbrochen oder abgesetzt ihre Reden einher, dem durch Erzählung Einhalt gethan, der durch diese geführt und gelenkt wird. Auf das Gegenwärtige wird gezeigt; das im Inneren Vorgehende durch Töne und Gebärden ausgedrückt; das Abwesende und Vergangene in zusammenhängender Rede dargestellt. „So ward das Epos, d. i. Wort, Geschichte, Erzählung, wie „Wort" von „werden" (?), nicht anders sich gestaltend, als es die Sprache und Phantasie des Erzählenden, das Ohr und die Phantasie des Hörenden forderte und gab. Die Poësie erzählt, aber nicht bloss flach, was geschehen sei; sondern ganz wie es geschehen sei, wie im gegebenen Zusammenhang es nicht habe anders geschehen können, stellt sie „leib- und geisthaft" dar. „Als Poësie schafft sie, sie bildet. Daher sie auch Aristoteles für philosophischer als die Geschichte hält, indem sie nicht bloss oberflächlich aus dem Gedächtniss und für das Gedächtniss fakta anführt, sondern mit innerer Wahrheit sie geschehen d. i. entspringen, fortgehen, sich enden lässt und diese Wahrheit unserer Seele tief einformet." Der Poët ist „Schöpfer," seine „lebendige Darstellung" (*μίμησις*) beschäftigt alle Seelenkräfte, verschmilzt Verstand und Sinn, Vernunft und Leidenschaften, sie „spielt" nicht blos, um zu „unterhalten." „Dem Verständigen spricht der Verstand des Dichters: denn Dichtkunst ist Rede (*λόγος*)."

Gewiss haben diejenigen, welche, wie Schiller, die Poësie aus dem Spieltrieb entspringen liessen, diess am wenigsten leugnen wollen. Aber der Verf. der Kaliegone ist viel zu leidenschaftlich, um die Mühe nicht zu scheuen, zu untersuchen, was das verhasste „Spiel" in ihrer Kunstsprache bedeuten solle. Er würde ihnen sonst nicht zumuthen können, behauptet zu haben, Homers Götter, Shakespeares Kaliban und Ariel seien „von den verständigen Dichtern bloss als Spiel ersonnen und gebraucht worden, um angenehm zu unterhalten." Gewiss stimmen alle diese Herdern aufrichtig bei, wenn er dem Genius, der in seiner Art ein höherer Verstand ist, die Absicht beilegt, „zu sehen zu geben,

was vor ihm und ausser ihm Niemand sah;" dass er, sobald er unterhalte, um zu spielen, und spiele um zu unterhalten, dem israelitischen Herkules gleiche, der seine Locke verloren hat, und dass jetzt „da ein anderes Vliess zu erobern, ein andres Troja zu zerstören sei, der Poësie die Zeiten kommen, von denen Virgil singt:

Alter erit tum Typhus et altera, quae vehat, Argo,
Delectos heroas, erunt etiam altera bella,
Atque iterum ad Trojam mittetur Achilles,

d. i. die Zeit, wo sie am wenigsten spielen darf und soll: Alles dieses werden die Vertheidiger des „Spiels" ihm willig zugeben und doch darauf bestehen, dass das Schöne wol Zwecken dienen, aber nimmermehr Zwecken seine Schönheit verdanken könne.

Endlich*) kommt der Verfasser der Kaligone zu einer Erörterung des Wortes „Spiel," welche früher angestellt, ihn vor manchen heftigen Ausfällen, und grundlosen Verdächtigungen seiner Gegner hätte bewahren müssen. Die ganze Verwirrung, sagt er sehr richtig, komme offenbar vom Missverständniss des vieldeutigen Wortes Spiel her, das eigentlich nichts bedeute als eine „leichte Bewegung," die zunächst unserm Körper eigen, dessen schwerste Bewegungen von Kriegern, Fechtern, Jägern in leichte d. i. in ein Spiel verwandelt würden. Von da ging das Wort auf die leichte Bewegung der schwersten Kunstmaschinen, das Spiel der Affekte, der Redner, der Aktion u. s. w. über, und „in diesem Verstand spielt der Dichter allerdings und lässt spielen, Leidenschaften, Charaktere, Gebärden: denn dass er in seiner energischen Kunst das Schwerste auf die leichteste Art bewirke, ist allerdings der Ehrenpunkt desselben. Gehen die Räder schlecht, stockt es hie und da und allenthalben, wehe dem schlechten Dichter und Kunstspieler." Das Recht der Kunst auf die Bezeichnung Spiel ist damit anerkannt; in einer andern Hinsicht allerdings kann und wird sie darauf keinen Anspruch machen. Gedankenloser Zeitvertreib, werthlose Ergötzlichkeit sein zu wollen, hiesse ihr Sinn und Verstand absprechen. „Nach Massgabe seiner Kunst und Kräften seines Genies darf der Dichter mit unsern Gedanken und Leidenschaften spielen, d. i. er hat es in seiner Hand sie

*) S. 189.

zu erregen, festzuhalten, zu verwandeln und verschwinden zu machen.“ Die leichte Bewegung seiner Kunst weckt eine gleich leichte unserer Lebensgeister, und das anmuthige Spiel des Dichters weckt durch das Spiel unserer anmuthig bewegten Seelenkräfte Vergnügen. Aber in seinem Spiel ist Ernst, sei es Trauer- oder Lustspiel, Epos, Mährchen oder scherzhafte Dichtung. „Zu jeder Gattung des Vortrags, sei's Poësie oder Prosa, gehört Bildung. Der Ungebildete kann nicht bilden, der Empfindungslose nicht bewegen; wahre Dichter aber schütten ein Füllhorn von Lehre, Trost, Philosophie und Weisheit zur innigsten Selbstbildung über die Welt aus; schaffen der gesammten Menschheit ewig lebende Gebilde der Wahrheit, Schönheit und Güte“ — im Spiele.

Die bildenden Künste theilte die Kantische Kritik in die der Sinnenwahrheit und des Sinnenscheins. Die erste nannte sie Plastik und rechnete dahin Bildhauerei und Baukunst (!); die zweite Malerei. Mit Recht empört sich Herder's plastischer Sinn gegen die erstere Zusammenstellung. Von der korinthischen Braut an, die das Schattenbild ihres Geliebten in Thon ausführte, bildete die griechische Kunst „Bewegung d. i. Leben vom ruhigsten Stande oder Sitz einer Gestalt bis zur heftigsten Erzeugung ihrer Wirksamkeit.“ Einseitig ist die Beschränkung der Plastik auf ruhende Gestalten allein. „Denn da das Heftigste nur einen Augenblick dauert, mässige Bewegung dagegen, wie im Gleichgewicht schwebend, sich lange erhält und den Anschauenden zu einer gleichruhigen, betrachtenden, sich vergnügenden Gemüthsbewegung einladet, so nehmen freilich dem Zwecke und Wesen der bildenden Kunst gemäss ruhige Figuren, auch ohne Rücksicht auf Schönheit die grosse Mitte der griechischen Kunsttafel ein“ und „das Gewaltsame steht nur am Ende, meistens in einem untergeordneten Bezirk, indessen steht es auf ihr auch da, gebildet*).“

Unter dem milden Himmel, unter dem Einfluss und der Nacktheit kräftigender Spiele gedieh das schöne Menschengebilde und trat zugleich hüllenlos ans Licht. „Wie der Tonkreis, wie der Farbenbogen ein Untrennbares, voll Mass und Wohlord-

*) S. 213.

nung, durch Form zur Formung einladend." „Im reinsten Umriss, in ausdrückenden Formen stellt die Plastik alles Vortreffliche, Edle, Grosse der Menschengestalt dar und zeigt leib- und wesenhaft, welche Kräfte den menschlichen Bau regen und bewohnen. Mein Schenkel schreitet wie der des Apoll, Jupiters Stirn ist die meine. In beiden fühle ich reine Gestalten der Menschheit und freue mich, dass ich der Art bin*)."

Die Malerei theilte die Kritik in die „schöne Schilderung der Natur" und in die „schöne Zusammenstellung ihrer Produkte" ein, die Lustgärtnerei. Herder's boshafte Bemerkung, Malerei schildere also die Natur unterschieden von ihren Produkten, ist nicht frei von absichtlichem Missverständniss, obgleich der wesentliche Umstand, dass die Malerei der Farben, die Gärtnerei der wirklichen Produkte zu ihren Gemälden sich bedient, vergessen ist. Ebenso ungerecht ist Herder's Vorwurf, dass Kant's Ausdruck: „Malerei gibt uns den Schein körperlicher Ausdehnung," Charaktere, Handlungen, Leidenschaften, die Seele zu malen ausschliesse. Kann sie wirklich Seelen, Charaktere, Leidenschaften, Handlungen, anders als durch Handelnde und kann sie diese anders malen, als indem sie den Schein ihrer körperlichen Gegenwart, also auch den Schein körperlicher Ausdehnung erzeugt? Hier wie bisweilen reisst Herder's Feuereifer ihn zu völligen Ungereimtheiten hin. Oder „was denken wir uns unter einer gemalten Seele?"

Unter allen Künsten ist die Musik die grösste Pein für den nicht bloss „spielenden" Aesthetiker. Je mehr sie sich jedem Bemühen entzieht, ihr Wesen in klare Worte zu fassen, desto willkommener ist sie demjenigen, dem klare Worte hemmende Fessel des überströmmenden Gefühls sind. Dass einem Musikenthusiasten wie Herder die freilich höchst nüchterne pathologische Auseinandersetzung des Königsberger Weisen, der die Wirkung der Töne auf eine zuträgliche Spannung der Nervenstimmungen in einerlei Reihe mit der „Kochkunst" zurückführt, ein Gräuel sein musste, ist allerdings leicht erklärlich. Schall und Klang, sagt er, künden das Innere der Körper, indem sie jede

*) S. 218.

ähnliche Organisation in gleiche Schwingung versetzen, bei empfindenden Wesen eine analoge Empfindung wirken. Der Mensch als allgemeiner Theilnehmer des Universum leiht jedem erregten Wesen sein Mitgefühl, dessen Stimme bis zu ihm gelangt. Jeder Ton hat seine Art der Regung, seine bedeutende Macht, jede Schwingung ihre Modulation und ihre eigene Weise auf unsere Empfindung zu wirken. Für unser Ohr gibt es eine Leiter von Tönen, deren Sprossen durch einander bestimmt, von einander unlösbar, deren Schwunglinie aber und mit ihr unser Gang auf dieser Leiter vieler Veränderungen fähig, mithin in den Händen der Kunst ein Werkzeug zur Erregung vielartiger Empfindungen ist; dass diese Gänge und Modulationen als Empfindungen desselben Geschöpfes in ihren Arten wiederkommen müssen, eben aber durch ihr Wiederkommen in derselben oder auf verschiedene Weise, unserer inneren Elasticität Schwung und Wiederherstellung, Druck und Hebung, kurz die Wirksamkeit geben, die so vielartig, schnell und mächtig sonst nichts ihr geben kann. Das empfindende Geschöpf fühlt sich bewegt d. i. aus seiner Ruhe gebracht und dadurch veranlasst, durch eigene innere Kraft sich dieselbe wieder zu geben. Es fühlt sich nach Verhältnissen, mithin angenehm bewegt, geschwungen, und kann nicht anders als in solchem Verhältniss zur Ruhe wieder zurückkehren. „Diess ist Musik, nichts anderes*).“ Daher ist Alles, was in der Natur tönt, Musik; d. i. jedes Gleichartigen Stimme theilt sich dem Gleichartigen vorzüglich mit, so ist harmonische Bewegung ihre nächste Folge. Daher der Tanz, indem der Rhythmus der zeitmässigen Schwingungen sich durch den Rhythmus der Körperbewegungen ausdrückt. Daher die mit der Musik verbundene Gebärdung und „da durch ein Band der Natur diese drei als Typen und Ectypen einer gemeinschaftlichen Energie innig verbunden sind, konnte ihnen der natürlichste Ectypus, die Mitstimme der Empfindenden fehlen?“ Aus diesem Grunde hielt sich zuerst und lange die Musik an Tanz und Lied, weil diese beiden der gleichnatürliche Ausdruck ihrer Energie ist, der zeitmässigen Schwingung, des Rhythmus. Andacht, Liebe und wirkende Macht sind die drei Re-

*) S. 17, XIX, bd.

gionen, in denen Wort und Ton, Ton und Gebärde mit einander aufs innigste verbunden am stärksten wirken, ohne dass daraus folgt, dass der Ton sich nie vom Wort oder von der Gebärde trennen dürfte. „Auch die Musik muss Freiheit haben, allein zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeuge gebrauchen. Ohne Worte, bloss durch und an sich hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet,“ langsam, allmälig auf einem Gebiete zuerst, auf dem der Andacht. Diese ist's, „die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als — Töne.“ Vorübergehend ist jeder Augenblick dieser Kunst und muss es sein; denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist seine Bedeutung, sein Eindruck. „Wie jener Ton und diese sich mit mehreren verschmelzen, sich heben, sinken, untergehen und am gespannten Seil der Harmonie nach ewigen unauflösbaren Gesetzen wieder emporkommen und neu wirken, so mein Gemüth, meine Liebe und Hoffnung. Dagegen jede Kunst des Anschauens, die an beschränkten Gegenständen und Gebärden, gar an Lokalfarben haftet, obwohl sie auf einmal alles zeigt, dennoch nur langsam begriffen wird, und weil nichts Sichtbares Vollkommenheit gewähren kann, zuletzt mit Ersättigung lohnt, gleichsam sich selbst überdauernd.“ Dess ungeachtet aber ist der Streit über den Werth der Künste unter einander nichtig. „Raum kann nicht Zeit, Zeit nicht Raum, das Sichtbare nicht hörbar, dieses nicht sichtbar gemacht werden, keines masse sich ein fremdes Gebiet an, herrsche in dem seinigen aber desto mächtiger, gewisser, edler. Eben dadurch, dass die Künste in Ansehung ihres Mediums einander ausschliessen, gewinnen sie ihr Reich; vereinigt nirgend als in der Natur des Menschen, im Mittelpunkt unserer Empfindung. Wie diese sie geniessen und ordnen soll, hängt von unserem Geschmack oder vielmehr von der ordnenden Vernunft ab. Will diese, weil zwischen Tönen und Farben eine Analogie gedacht werden kann, Töne als Farben, Farben als Töne behandeln, in der Musik Bilder sehen, und die Gemälde der Dichtkunst, wie sie der Dichter schuf, in Pastell malen, so thue sie's. Die Künste selbst sind

an diesem Nichtgeschmack einer Aftervernunft unschuldig *)."

Wenn in dieser Auseinandersetzung auch die eigentliche so zu nennende musikalische Schönheit, die nicht in dem Gefühle ruht, nicht getroffen ist, so hat sie doch gegen die kritische den Vorzug einer treuen Anlehnung an den eigentlichen Gegenstand der Musik, der Ton und nichts weiter ist, voraus. Die Vorstellung einer objektiven Regel, die nirgends mehr als in der Musik, wo sie zum Theil selbst mathematisch fixirbar ist, sich aufdrängt, leitet den Verfasser der Kaligone sicherer, als die nur subjektiv allgemeine Gebundenheit der kritischen Urtheilskraft. Dieses Bewusstsein einer Nothwendigkeit einer allgemeinen Regel, die aus der Natur der Sache, nicht der Menschen fliesst, verlässt Herdern nie und gibt seinen Aussprüchen über Kunstrichteramt, Genie, Geschmack eine einleuchtende Wahrheit, die man in den fremdartig klingenden Bestimmungen der Kritik vergebens sucht. „Kein Name, sagt er trefflich und sehr beherzigenswerth, sollte vorsichtig-scheuer machen, als der Name Kunstrichter; denn ein wie hohes Geschäft ist's, über Kunst zu richten! Verstehe ich auch, spricht der Bescheidene zu sich, was Kunst und diese Kunst sei? Habe ich das System ihrer Regeln gefasst und erprobt? Denn wie keine Kunst ohne Uebung möglich ist, so auch ohne Kenntniss dieser Uebung kein verständiges, reines, richtiges Urtheil. Und dieses Kunstwerkzeug zu kennen, zu beurtheilen, bin ich geschäftlos, unparteiisch, munter genug? Unterrichtet genug, um zu sehen, wie eben diess Werk im Reich und in der Geschichte der Künste steht? Kenne ich diess Reich? übersehe ich die Geschichte? So der Bescheidene. — Schädlich dagegen wird die Kunstrichterei, wenn sie nach falschen Grundsätzen blind richtet." Nicht weniger treffend weist er zur Auflösung der kritischen Antinomie des Geschmacksurtheils auf Lessing's Ausspruch hin, es sei Jedem vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben, und rühmlich, sich von ihm Rechenschaft zu geben, aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit

*) S. 18.

damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmack machen müssten, heisse aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmack, sondern hat seinen Geschmack nach Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert*). Wenige Zeilen, fügt Herder hinzu, die die ganze objekt-, grund- und begrifflose sogenannte transcendentale Kritik der ästhetischen Urtheilskraft in ihrem stolzen Ungrunde zeigen, im dunklen Abgrunde des Geschmacks-Mysticismus! Denn der individuelle augenblickliche Reiz der Zunge, die Wirkung eines Gegenstandes auf ihr Organ, von dem sie weiter keinen Grund angeben kann, als dass es ihr so und nicht anders schmeckt, d. i. vorkommt, könne geistig angewandt kein Prinzipium des Wohlgefälligen oder Schönen werden, denn er ist 1. individuell, 2. gilt er nicht für alle Zeiten, 3. gibt er keinen Grund an, ja er schneidet es ab, nach einem Grunde zu fragen. Grob, fein, unreif, verderbt, schief, uneingeschränkt, allgemein, barok, wie man ihn nennt, weist er darauf hin, dass „er nach einer Regel gebildet werden müsse, nicht aber, dass er die Regel bilde.“ Eigensinnig und veränderlich wie er ist, ist er auch gewöhnbar und verwöhnbar, der „kultivabelste“ Sinn. Dazu sei er vor Allem reizbar, denn „eine unreine Zunge schmeckt nicht,“ und der unerweckte von Vorurtheilen umschlämmte Geschmack ist grob und thierisch; er sei fein, denn „Lösung und Scheidung“, eine schnellere oder behutsamere Analyse, ist sein erstes Geschäft, ohne welches er nicht stattfindet. Das Gefühl nimmt ganz auf, oder gibt dem Gegenstande sich ganz hin; der Eindruck, den es empfindet, ist stark, aber ungegliedert. Rohe Menschen, bei überraschend grossen Gegenständen aber wir Alle, empfinden so. Dagegen sind Menschen von ruhig zarten aber nicht schlaffen Sinnen, die bei dem Erfassen des Ganzen leicht in die Theile übergehen und sich ebenso leicht aus diesen das Ganze bilden, vorzüglich zum feinen richtigen Geschmack geeignet. „Die mittlere Region zwischen dem zu festen und zu zarten ist unstreitig die Tem-

*) Dramat. 19. Stück.

peratur der feinen doch nicht überfeinen Analyse." Kosten heisst prüfen. Da ferner diese Analyse nur zur Aneignung des Gegenstandes geschieht, ohne welche alles Analysiren lästig und vergeblich wird, so ist eigentlich Geschmack „der letzte, höchste, feinzusammenfassende Punkt des Reizes einer Sache, von dem sich weiter keine Gründe angeben lassen, der aber als ein „Ich weiss nicht was" des Wohlgefallens oder Missfallens innig vergnügt, mächtig wirket." Er ist „die letzte und feinste Politur des Urtheils in einer zusammenfassenden Empfindung des Ganzen," die das Genie nie ersetzt, aber ihm die Hervorbringung, andern die Anschauung seines Werks leicht und anmuthig macht, dessen Urtheil für Andere „Aussage, Zeugniss, aber kein Richterspruch" ist; je feiner es den feinsten Punkt der Wohlgefälligen trifft, desto mehr sich bescheidet, dass es nicht für die Menge kostet. „Dieser behagt die Ananas oft weniger als die Distel *)."

Verschieden muss der Geschmack der Menschen sein 1. nach der Beschaffenheit ihrer Organe, ihres Temperaments, ihres Klimas, 2. nach Gewohnheiten, besonders früh in der Kindheit und Jugend und 3. nach fixirten Geschmacksmustern, denen man willig folgte, nach Uebungen die man mit Lust und Liebe nachthat und die besonders, 4. als neu hervorstechende der Geschmack sei es als Mode d. i. als ein „Geschmack, dem man sein Veränderliches ansieht," oder als Manier d. i. als Geschmack eines Einzelnen in Uebung gesetzt, ändert. Daher hängt es nicht von uns ab, welchen Geschmack wir mitbringen, aber „Red und Antwort haben wir uns zu geben, wie den mitgebrachten zu bilden und zu bessern." Zu wähnen, dass nur bei den sogenannten schönen Künsten, Musik und Malerei, bei Tanz und Romanen Geschmack nöthig oder möglich sei, ist „Geschmackslosigkeit;" kein Volk, kein Stand, kein einzelner Mensch soll des Geschmacks sich rühmen dürfen, der nicht wie die Griechen in allem, was von ihm abhängt, Geschmack zeigt. Damit treten sogleich alle fernher erborgten fremden Künste seitwärts, sobald sie nicht mit Geschmack d. i. mit Anwendung auf unsern Lebenskreis angenehm und würdig gebraucht

*) S. 50.

werden. „Säcke voll fremder Geschmäcke (ausser den Alten der arabische, spanische, französische, englische, italienische, warum nicht auch der russische und türkische) sind über uns (Deutsche) geschüttet und werden über uns geschüttet werden, mit gleicher Gleichgiltigkeit der Deutschen zu dem und jenem. Aufs lindeste zu reden ist unser Geschmack also jung und unreif, vermischt und ungesondert, zu gutmüthig nachgebend d. i. charakterlos, gleichgiltig und — ohne Geschmack, ohne innere Lust und Liebe sind wir im äussersten langsamen Werden; wann werden wir geworden sein? wer weiss es*)?“ Steht es heute besser?

Darum „wenige pia vota,“ geweiht „der Zeit und der Hoffnung.“ Früh fange die Geschmacksbildung an, oder sie kommt zu spät; in nichts sei Ungeschmack erlaubt, weder in Werk noch Lehre, weder in Wissenschaft noch Uebung. „Es ist selbst geschmacklos, wenn man Materien des Geschmacks absondert und sich damit ein grosses Reich des Ungeschmacks besitzmässig vorbehält.“ Geschmack und Ungeschmak sind untrennbar von uns im Kleinsten und Grössesten.

„Kästners mathematische Schriften sind mit eben dem treffenden Geist, wie seine Vorlesungen und Epigramme geschrieben.“ Darum schadet endlich nichts dem schlaffen oder unreifen und verwirrten Geschmack einer Nation mehr, als wenn man ihm Alles zum Spiel macht, zu einem „Zeitvertreib zum Gähnen,“ ohne theilnehmende Erfassung des lebendigen Punkts von Zweck oder Wirkung, mithin ohne wahren Geschmack und Antheil. „Was das schnelle Erfassen des Wahren dem Verstande, was die Regung des moralischen Gefühls dem Willen, ist zwischen beiden in Anschauung des Schönen und Angenehmen, sowohl in Empfindung als Uebung, der Geschmack d. i. die leichte und sichere Comprehension desselben im feinsten Punkt seines Reizes**).“

Der Geschmack prüft, das Genie erschafft, die Kritik urtheilt. Jenes schafft nach Regeln, diese urtheilt nach Regeln „Kritik ohne Gesetz, ohne Regel und Grund heisst Akrisie und ist blinde Willkür.“ Selbst dem Namen nach ist Kritik „Aus-

*) S. 59.
**) S. 62.

spruch nach einer Regel, die dem Beurtheiler sowohl als dem Beurtheilten anerkennbar, von beiden anerkannt und dem Werk anpassend ist, über welches gesprochen werden soll." Echte Kritik ist einer Nation ebenso unentbehrlich als „apodiktische" d. i. die ohne Gründe, nach einem Kodex, der Begriffe, Zweck und Vorstellungen des Zwecks förmlich aufhebt, nach solchem willkürlich oder leidenschaftlich spricht, ja die Gesetze selbst in ein „Spiel setzt, mit dem man spielt," derselben unanständig und schädlich. „Recension! der Name selbst enthält des Amtes Pflichten. Eine genaue Ueberzählung oder Erzählung dessen, was die Schrift enthält, heisst Recension: also 1. Arbeiten des Fleisses wollen eine treue Bestimmung dessen, was der fleissige geleistet; ihre Recension setzt eine eben so genaue Kenntniss dessen voraus, was vor ihm geleistet worden. Wer diese Kenntniss nicht hat, oder die fleissige Arbeit genau durchzugehen nicht Zeit, nicht Lust hat, ist kein Recensent. 2. Wissenschaften und Künste fordern einen Beurtheiler, der die Wissenschaft, die Kunst genau kennt, und wie diess Werk zu ihnen stehe, parteilos schätzen kann. 3. Dem Genie bücke sich die Kritik; auch mit seinen Fehlern gebührt ihm Hochachtung: denn das feinste Urtheil als solches steht unter dem Genie. — Den liberalsten, den genieähnlichsten Kritiker zeigt es an, wenn er das Neue, das Schöne und Gute auszeichnend ins Licht stellt und wenn er kann, vervollkommt; die Tadelsucht, die blos an Fehlern hängt, und Federn ablieset, verräth eine kleinliche Seele. 4. Werken des Charakters gebührt dieselbe Hochachtung, die dem Genius zukommt, denn auch im Charakter wohnt Genius, edler Trieb, Begeisterung." Gegen die Vernachlässigung dieser Pflichten wende die Nation nicht bloss kalte Verachtung für den Beleidiger, sondern desto wärmere Theilnahme für den Beleidigten an, strengere Ahndung gegen den Missbrauch der Kritik; „unwissende, unanständige, regellose Kritik ist ein Schimpf, dessen sich die Nation zur Erkenntniss gekommen einst schwer zu schämen hat*)."

Nachdem die Kaligone im ersten Theile das Schöne, im zweiten die Künste betrachtet, kommt sie im dritten auf das

*) S. 68.

Erhabene und das Ideal zu sprechen. Herder bestreitet die Coordinirung des Schönen und Erhabenen. Kein Grieche habe so gesprochen, während die Verbindung des Schönen und Guten, des Schönen und des Rechtschaffenen, Tapferen geläufig gewesen sei. Nichts als das höchste Schöne sei ihnen das Erhabene gewesen. Er nimmt Burke in Schutz, wenn auch nur „in Grenzen.“ Er tadelt die kritische Philosophie, dass sie das Erhabene das „schlechthin Grosse“ nenne, denn schlechthin gross sei Nichts; jedes Grosse habe und gewähre Mass. Nur das Urwesen nannte die alte Philosophie ἀνεὺ μεγέθους, ohne alle Grösse, bei dem alles Mass wegfällt. Wenn die kritische Philosophie das Erhabene das schlechthin Grosse, die blos sich selbst gleiche Grösse, nenne und daraus folgere, es sei also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen und seine Erklärung so auszudrücken: Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist, so bleibe nichts übrig als zu sagen, entweder: mir ist nichts Anschaulich- und Empfindbares erhaben, mithin hören alle Gefühle des Erhabenen in mir auf, oder: „Ich bin das Einzige, absolut und Allerhabene: denn ich schaffe mir ausser der Natur ohn' alle Objekte, ohn' allen Massstab erhabene Gefühle; ich selbst aber stehe nirgend. Schwebend über dem Chaos messe ich und bin nicht messbar.“ Ohne Zweifel liege die Absicht wie das Gefühl der Erhabenheit gewisser Objekte im Beschauer, aber ganz etwas Anderes sage Jedem sein Gefühl, als dass das Gefühl des Erhabenen übersinnlicher Natur sei, dass es auf einer absoluten Totalität übersinnlich ansprechender Vernunft beruhe. Von einer solchen träume nur eine Vernunft, die ihr Richtmass verloren habe; ins Unendliche schreite nur eine grenzenlose Phantasie. Herder spottet der Selbstanbetung, welche der kritischen Ansicht vom Erhabenen in der Behauptung zu Grunde liege: dass das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsre eigene Bestimmung sei, die wir einem Objekt der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekt) bewiesen. „Ich achte und ehre also die Natur, weil ich mich achte; in mir verehre ich das Erhabene und bin das Erhabenste, Stifter alles Erhabenen durch

die Achtung, die ich mir selbst weihe*)?" Ihm ist es unerträglich, dass das Gefühl des Erhabenen „Pein, ein Kampf zwischen der Vernunft und Sinnlichkeit, eine unlustige Lust, und eine lustige Unlust sein soll;" er bürdet der Kritik ungerechterweise auf, dass sie über dem zermalmenden Gefühl, mit welchem das Erhabene beginnt, des belebenden vergesse, womit dasselbe schliesst. Es ist nicht wahr, dass das Gefühl des Erhabenen nach Kant blos „Fiebererschütterung," blos „convulsivische Bewegung" sei, das „eigene Unvermögen entdeckt das Bewusstsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjekts," woraus eine ebenso lebhafte Lust, als aus dem Bewusstsein des ersten lebhafte Unlust entspringt. Das Gefühl des Erhabenen ist folglich nicht bloss „sich an einem Haupthaar in die Luft gezogen, vor's Chaos getragen zu empfinden," nicht blos „unlustiges Gefühl unmächtiger Anstrengung, Ixions, Sisyphus Strafe," sondern gerade das, was Herder will, „reine Bewunderung, Quell neuer Thätigkeit und Jugend," bei dem sich das Herz erweitert und die Brust hoch aufschlägt, die Stimme: Aufwärts! ruft, und mit neuem Geiste begabt, wir frisch aufwärts steigen.

Der „Kritik der Kritik" folgt Herders eigener „Entwurf." *Τὸ γὰρ ἄριστον, δυςεύτερον τε καὶ δυςεπίκριτον* nennt er es. Hoch, sagt er, heisst uns, was über uns ist, aber nie ohne Mass zu uns. Wo diess fehlt, wird das Hohe zu hoch für uns und verursacht ein wüstes Gefühl. Das Gefühl für das Hohe ist Hochachtung; verlieren wir uns in Betrachtung darüber, Staunen; tritt es schnell ein, Bestaunen. Die Tiefe weckt Entsetzen; mit Furcht vermengt: Schauder. Weite erhebt nicht, sondern weitet die Seele. Erhaben ist, was durch eigene oder fremde Kräfte emporstieg; kein Heben ist ohne Mühe. Ein Gefühl des Erhabenen kann nichts als die Empfindung seiner Höhe und Vortrefflichkeit sein, mit einem Mass zu sich selbst, vielleicht auch mit Sehnsucht, zu ihm zu gelangen, gewiss aber mit der Hochachtung, die dem Erhabenen gebührt. Dies ist die Elevation, Erhebung. Ueber uns selbst gehoben, werden wir mit

*) S. 108.

dem Erhabenen höher, umfassender, weiter. Der Analogie der Natur zufolge ist: Erhaben das, was seiner Natur und Region nach mit Einem Viel und zwar das Viele in Einem still und mächtig gibt oder wirket, wobei dem unbefangenen Auge freilich schwer entgeht, dass der zu erklärende Begriff in dem „still und mächtig" wieder unzerlegt darin steckt. Dem Getast, in höherem Grade dem Gesicht, auch dem Gehör ist das Erhabene zugänglich. In der Baukunst, in der Bildnerei, in der Malerei herrscht bei den Alten wenigstens der Ausdruck vor, „der mit dem Wenigsten das Meiste in höchster Natur ausdrückt;" im Sittlichen, im Wissen stellt es sich dar. Herder tadelt auch hier die Ueberspannung, das Uebermass. „Wer die Menschheit hypermoralisirt, sagt er treffend, der hat sie exmoralisirt, wer sie überspannt, löst sie auf." Es ist, nur von einer andern Seite her, dieselbe menschliche Opposition gegen den Kantischen Rigorismus, die wir bei Schiller sehen. Auch die Sitten erfordern Mass, ein moralisches Gesetz ist selbst dem Namen nach „nicht leere Form, sondern bestimmte Regel." „Eine Heiligkeit, die über der menschlichen Natur liegt, liegt auch ausser ihr. Visionen in's Reinübersinnliche zu einer bedingungslosen Pflicht aus bedingungsloser Freiheit nach einem bedingungslosen Gesetz, das über meine Natur hinaus ist, und nach welchem sie doch als nach einem Unerreichbaren immer hascht und greift, sind Kathedererhabenheiten." —

„Die kleinste wie die grösste Pflicht fordert Bedingungen, Schranken; unter je schwereren Bedingungen sie rein und ganz geschieht, so dass in ihr ein Unermessliches messbar, ein Unmögliches nicht nur möglich, sondern wirklich dargestellt wird, desto erhabener ist sie; sie gibt uns in Einem Viel, mächtig auf die energisch stilleste Weise *)." An nichts stösst sich das Gefühl des Erhabenen so sehr, als am „Vielen, Vergeblichen, aus Nichts zu Nichts, an leerer Anstrengung, an kämpfender Ohnmacht." Ein Bestreben ohne Weisheit, nach einer ihm unangemessenen Regel oder „gar ohne Zweck und Absicht, aus pur blanker Pflicht" wirkt Geringschätzung, und selbst der gute Wille in äusser-

*) S. 135.

ster Anstrengung ohne Macht und Weisheit Bedauern. „Ein Gesetz, das nicht befolgt wird, das ohne Motive auch nicht befolgt werden kann, absolut aussprechen, ist leicht, aber halten, halten!" „Eitel, gemein, sich selbst widersprechend," nennt Herder im Eifer die Heiligkeit und Autonomie des Gesetzes, mit allerdings nur durch Motive zu leitender Bestimmbarkeit des menschlichen Subjektes verwechselnd die „erhabenen" praktischen Grundsätze der Kritik. „Erhaben klingt, sagt er, der erste Grundsatz: Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde, oder: handle so, als ob die Maxime deiner Handlungen durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetz werden sollte, — erhaben klingt er und ist nur eitel. Im Handeln bin ich Thäter des Gesetzes, nicht Woller oder Gesetzgeber; Befolger der Naturordnung in meinem Kreise, nicht Stifter derselben für alle mir bekannten Vernunftwesen. Je mehr ich mich in meiner erhabenen Maxime wollend bespiegle, desto mehr unterlasse ich demüthig nach ihr zu handeln, und so habe ich einen stolzen Traum geträumt. Durch meinen Willen wird kein allgemeines Naturgesetz, meine That soll das allgemeine Naturgesetz bedingt in meiner Existenz und Situation ausdrücken d. i. ihm folgen." Gleich verwerflich ist nach Herder Kant's zweiter Satz, so zu handeln, dass die Menschheit sowol in des Handelnden, als in der Person jedes Andern jederzeit zugleich als Zweck, niemals blos als Mittel gebraucht werde. Was wird daraus, fragt er, wenn Mittel und Zwecke collidiren? „Eitelster Egoismus," der dem grossen Zweck der müssigen „Allbeurtheilung" unter dem Namen „Selbstschätzung, Selbstachtung" alles unterwirft, und ewigen Krieg zwischen lauter „Selbstzwecken und Selbstgesetzgebern" anspinnt. Alles in der Natur ist Mittel und Zweck. Ein bescheidenes, erhabenes Gesetz sagt: „du selbst gehörst der Natur und der edelsten Natur, die wir kennen, der Menschheit an; angewandt werde auch dein Leben, wie aller Leben als Mittel zum Zwecke des Ganzen, der Menschheit. Nach hellen Begriffen und reinen Trieben verbrauche dich in ihrem Dienst, dich selbst vergessend, dich selbst aufopfernd." „Eitlen Wahn" endlich nennt es Herder, wenn der Mensch sich nur seiner eigenen, dennoch allgemeinen Gesetzgebung unterworfen glaubt. „Nachachtung

will das Gesetz, nicht spekulativ stolze Achtung, weil ich es mir und der ganzen Natur gab, und es eben so hoch hinaussetzte, dass weder ich noch ein anderes Vernunftwesen meiner Art es zu befolgen weiss." Aus dieser „überspannten" Gesetzgebung werde entweder „ein eitler bald nachlassender Kampf oder eine eitle moralische Kunstrichterei, die ins Beurtheilen der Maximen allen Werth setzt und dafür das Thun (denn das heilige Gesetz ist „unerreichbar") sich als einer gebrechlichen, mit dem bösen Prinzip gesättigten Natur, verzeiht." Kein Moralprinzip sei unlauterer, als „anmassend stolze Selbstachtung;" es macht egoistisch und dabei vor lauter Kritik unerträglich eitel u. s. w.

Wie das Allzuhohe im Wollen, so liebt Herder nicht das „Transcendente im Wissen." Nicht dieses ist erhaben, das „mit Vielem Nichts," sondern dasjenige Wissen, das „mit Wenigem Viel" gibt, „mich auf einfachen Wegen viel zu erkennen leitet hell, mächtig, sicher, nicht aufdringend Worte, sondern Kräfte erweckend in mir, und Lust, Liebe und Neigung." — „Immer rückt ferner die Grenze und bleibt doch vor uns," während „das kritisch Erhabene hier allenthalben ein Ueberfliegen ist oder Ueberstürzen sein selbst ins Grenzen- und Bodenlose, den Abgrund."

Aus dieser Scheu vor dem Ueberfliegenden, über die Natur Hinausreichenden lässt sich abnehmen, was Herder von dem „Ideal" der kritischen Philosophie könne gehalten haben. Er berührt einen schwachen Punkt der Kritik, indem er fragt, wie die „Einhelligkeit" (soviel möglich) aller Zeiten und Völker in Ansehung des Gefühls des Wohlgefallens, in Ansehung gewisser Gegenstände, das eingestandene „empirische wiewohl schwache, kaum zur Vermuthung hinreichende Kriterium der Abstammung eines so durch Beispiele bewährten Geschmacks von einem, allen Menschen gemeinsamen übersinnlichem Grunde," wie dieses auf Empirie beruhende Prinzipium zugleich a priori sein könne?" Er verwirft die „Idee als Vernunftbegriff, das Ideal als die Vorstellung eines einzelnen der Idee adäquaten Wesens;" denn „ein Vernunftbegriff lässt sich nicht darstellen; jede Kunst aber stellt ihre Idee dar. Kein einzelnes Wesen ist einer Vernunftidee adäquat, sondern nur unter ihr enthalten; mithin kann auch das Ideal nicht die Vorstellung eines einzelnen Menschen als eines

dem unvorstellbaren Begriff adäquaten Wesens sein." Nothwendig muss daher für die Kritik das ästhetische Ideal ebenso unerreichbar, wie das moralische Gesetz für ihre Moral sein. Es sei daher ganz begreifflich, wenn von der Kritik an die Stelle des Ideals ein „Urbild des Geschmacks" unter diesem Namen, das Jeder in sich hervorzubringen strebe, gesetzt werde, zu welchem der Mensch, 1. durch die ästhetischen Normalbilder, 2. durch die Vernunftideen gelange. Jene „nimmt dann ihre Elemente zur Gestalt eines Thieres von der besonderen Gattung aus der Erfahrung; aber die grösste Zweckmässigkeit in der Konstruktion der Gestalt, die zum allgemeinen Richtmasse der ästhetischen Beurtheilung jedes Einzelnen dieser Species tauglich wäre; das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zu Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im Ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist, liegt doch blos in der Idee des Beurtheilenden, welche aber mit ihrer Proportion, als ästhetische Idee in keinem Musterbilde völlig in concreto dargestellt werden kann *)." Die Entstehung desselben versucht die Kritik auf psychologischem Wege. Die Einbildungskraft lässt „bei Vergleichung mehrerer gesehener Bilder Eins auf das Andere fallen, um durch die Congruenz des Mehreren von derselben Art ein Mittleres herauszubekommen, welches allen zum gemeinschaftlichen Massstabe dient," nach der Verschiedenheit der gesehenen und verglichenen Bilder derselben Art bei Verschiedenen und so auch bei verschiedenen Völkern ein verschiedenes sein muss. Man bekäme es „mechanisch," wenn man „z. B. tausend Bilder mässe, ihre Höhen unter sich und Breiten und Dicken für sich zusammenaddirte und die Summe durch tausend dividirte." Begreifflich ist, dass der „Neger ein anderes Ideal haben muss, als der Weisse, der Chinese ein anderes, als der Europäer." Dennoch soll diese „Normalidee nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen" abgeleitet, sondern nach ihr erst sollen Regeln der Beurtheilung möglich sein. „Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild der ganzen Gattung, welches die Natur zum Urbilde

*) Kritik der Urtheilskft. S. 18.

ihrer Erzeugungen in derselben Species unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint."

Wie? ruft Herder hier aus, diese Proportionen sollten nicht aus der Erfahrung sein? Wo hätten denn der Neger und Chinese sie anders her? Und das, was ein Neger und Chinese aus einigen Gestalten seiner Zeit, seines Landes, vielleicht mit dem verworrensten und stumpfesten Blick auffasste, ja was der Buraete und Feuerländer mit halbgeschlossenen Augen aus Dicken, Breiten und Höhen aufgefasst haben darf, soll das himmlische Urbild sein, dass die Natur zur Bildung der ganzen Gattung vorlegte? Sein Eifer lässt ihn übersehen, dass das Ideal des Feuerländers nur eben für den Feuerländer gilt, dass das „himmlische Urbild" nicht eines dieser einzelnen, sondern eben das zwischen allen einzelnen in der Mitte „schwebende" Bild der ganzen Gattung sein soll, dessen Züge auch das verzerrteste Ideal des Buraeten an sich tragen muss, um nur überhaupt noch zu dieser Gattung zu gehören. Aber eben so richtig ist, dass ein solch' „unbestimmtes Schema der Phantasie," das ebensowohl auf den Idealmenschen des Negers, wie den des Hellenen passt, kein „Urbild der Schönheit in dieser Gattung," sondern eben nur die allgemeinste Contur der Menschengestalt sein würde, zwar eine Richtigkeit in Darstellung der Gattung, aber nicht einmal die „Form, welche die unerlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht." Die Kritik erinnert daher mit Unrecht an Polyklets Doryphoros und an Myrons Kuh. Beide stellten nicht nur die Gattung, sondern zugleich die Schönheit der Gattung dar. Die „Richtigkeit der Gattung" dürfte auch einem Thersites nicht fehlen. Sehr wahr bemerkt Herder: es sei ungereimt, dass „eine Normalidee gleich jenen Bildwerken zugleich eine ausgedrückte Regel, eine Form und doch keine Form; eine dargestellte Norm und doch zugleich kein Urbild d. i. keine Norm sein solle." Ebensogut meint er, liessen sich alle Farben und Töne zusammenmischen um die reine Normalidee der Farben und Töne zu gewinnen, oder alle Geschmäcke und Gerüche addiren und dividiren, um sich der Normalidee des Geruchs und Geschmacks zu bemeistern. Ebenso richtig fragt er weiter, was es solle, wenn die Kritik das wahre Ideal lediglich an der menschlichen Gestalt und zwar im

Ausdruck des Sittlichen an diesem finde? Wie? was jene Normalidee dem Ideal des Schönen nicht geben konnte, das soll ein der Empfindung fremder und unfasslicher Begriff, der Begriff des Sittlichen geben, da doch nach der Kritik selbst die Begriffe des Sittlichen und des Schönen ganz getrennt sind? Dieser Widerspruch der Kritik ist für Herder ein Triumph. Von der das Innere beherrschenden Idee im Gegensatz gegen die Form, vom Sittlichen im Gegensatz gegen die „leere Scherbe" der Formschönheit geht Herders ganze Polemik aus, und nun beruft die Kritik sich selbst auf die Schönheit des Sittlichen, freilich mit dem Beisatze, dass die Beurtheilung nach diesem Massstab niemals mehr eine rein ästhetische sei. Aber auch dies beleidigt den im Punkt der innigsten Einheit zwischen Schönheit und Sittlichkeit leicht verletzten Herder. Also die Beurtheilung des höchsten und reinsten Schönen nicht rein ästhetisch? die reinste Empfindung des Menschen unrein? ruft er aus. Hinweg mit dem Buch! In den Sälen der Götter und Genien, unter den Idealen der alten Kunst wollen wir, was Ideal des Schönen sei, anschauend lernen*)!

An die Göttergestalten wendet er sich. „Eine Götterfamilie, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet," Alle ein Geschlecht, von einem grossen Vater stammend, oder ihm angehörig, nach der geistigen Gestaltung eines Dichters, des Homer, von wenigen Künstlern gebildet, denen die Andern folgten. Woher nun das erste Vater- und Mutterideal desselben?

„Ideal kömmt von Idee; es ist die reinste Idee eines Dinges, aus seiner innern Natur geschöpft, von allem Unwesentlichen und Unlauteren gereinigt. Wenn jede Kunst das Vollkommenste ihrer Art sucht, so müsste die Kunst, die Organisationen leibhaft bildet, sich an die vollkommenste Organisation die Menschengestalt, vorzüglich halten, und in dieser das Vollkommenste, die reine Idee der Menschheit suchen und bilden." Dies war die Form, die den Menschen am wesentlichsten vom Thier unterscheidet, und seinen geistigen Charakter ausdrückt, mithin seine aufgerichtete Gestalt, sein Antlitz und was

*) S. 153.

sein Antlitz bildet, seine Stirn, sein Schädel. Er allein hat ein Haupt; aus ihm, wie aus einem vom Himmel empfangenen Keim entsprang durch's ganze Gebilde eine höhere Harmonie, keine blosse Zahlenproportion ihrer Länge und Breite; ein im Geist empfangenes untheilbares Ganze, das sich mit jedem Gott, mit jeder Göttin nach Alter und Charakteren modificirte, in jeder Gestalt sich eigene Verhältnisse schuf, alle entsprossen aus der Wurzel der Menschheit, dem Haupt, nach des Bildes Bedeutung. Grösse, Stellung, Anstand sind wie nach einem reinen Akkord dieser oder jener Tonart den Gebilden zugemessen, zugewogen, daher ihre hohe Ruhe, die stille Würde, die erhabene Einfalt, die mit Unrecht aus der Sittenlehre geholt wird. Durch den harmonischen Antagonismus der Glieder, die sanften Gegensätze der ruhenden und bewegten Muskeln ergiesst sich die „Seele" vom Haupt hinab, in Brust und Hände, in die ganze Haltung und Stellung des Körpers. Nicht todte Ruhe ist's, sondern ein mit sich selbst einiger Geist und Körper, Bewegung in Ruhe, Ruhe in Bewegung, Melodie der Glieder.

So ist das Ideal: die reine menschliche Gestalt, von allem Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten ausdrückend in allen Charakteren und Gliedern. Dieses einmal fest, macht der „idealische Künstler es in jeder Gestalt sich klar," sieht er in „jedem Gegenstande die Idee desselben, die sein Wesen ausdrückt, das, was er sein soll." Folglich ist Ideal „das reine Verstandesbild der wesenhaften Form einer Sache." „Nicht tausend Löwen durfte der Künstler sehen und messen, der den Löwen zu Venedig oder am Capitol bildete. Ein wackerer Löwe genügte ihm, er durchschaute seine Natur, erfasste seine Idee und bildete in ihm die Idee des Löwengeschlechtes, den Monarchen der Thiere *)."

Leicht möchte diese Erklärung einer Meta- Metakritik nicht weniger Stoff zu kritischem Tadel darbieten, als die Erklärung der Kritik dem Metakritiker geliefert hat. Ein „Bild" des „reinen Verstandes," das die „wesenhafte Form" einer Sache enthält, ist eine solche Anhäufung logischer Widersprüche, dass die De-

*) S. 166.

finition der kritischen Philosophie dagegen im entschiedenen Vortheile erscheint. Indem sie das „Urbild des Geschmacks" ohne ein „Bild" der Einbildungskraft für eine blosse „Form der Gattung" erklärt, begeht sie wenigstens nicht die Inconsequenz, Begriffe verschiedener Gattung zu vereinigen. Dass die logische Schärfe Herder's Stärke nicht ist, wird dadurch aufs neue sichtbar, desto mehr, je meisterhafter die hart daneben stehende Schilderung der Entstehung des plastischen Ideals der Griechen ist. Wie er überall, wo es die unmittelbare Anschauung, das enthusiastische Gefühl gilt, aufs Glücklichste sich bewegt, so vag, unbestimmt, wo nicht völlig verfehlt zeigt er sich auf dem Felde streng begrifflicher Bestimmungen.

Ueber den Rest der Kaligone können wir kurz sein. Herder verwirft die Bestimmung der schönen Wissenschaften und Künste von Seite Kant's. Schon das Wort selbst ist unbestimmt, „denn jede Wissenschaft und Kunst, recht gefasst und vorgetragen, ist dem Verständigen schön." Auch „Künste des Schönen" sagt das Wahre nicht, sondern „bildend soll diese Gattung Künste und Wissenschaften werden; den Menschencharakter in uns bilden; diess ist der Punkt, in dem alle zusammenwirken, die sich sonst in der Art ihres Wirkens nicht vereinigen." Diess ist ihr Wesen sowohl, als ihr der Menschheit würdiger Zweck. Darin kommen humaniora, der Griechen *καλόν*, das pulchrum der Römer die galanten Künste der Ritterzeiten, die belles lettres et beaux arts mit einander überein. Das „menschlich Schöne, die Menschheit in ihrem ganzen Umfang auszubilden, was irgend in ihr und durch sie cultivabel ist, mit immer grösserer Harmonie und Energie zu cultiviren," macht die schönen Wissenschaften und Künste der Achtung werth und würdig. „Dem Schönen ohne Begriff und Zweck, dem Spiele mit Empfindungen oder Phantomen zur Zeitkürzung und Langeweile, was gebührte ihnen anderes, als Verachtung? Cultivirende Künste aber, mit Ernst und anwendendem Verstande behandelt, kann nur der Thor verachten*)!"

Der letzte Abschnitt der Kaligone gilt dem letzten der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft mit der Aufschrift: Schön-

*) S. 191.

heit als Symbol der Sittlichkeit betrachtet. „Endlich! Wen lockt diese Aufschrift nicht, wer fühlte aber nicht bald das Schwere derselben?" Wie kommt aber, fragt Herder, die Kritik zu diesem Satze? „Das Schöne, heisst es, ist ein Symbol des sittlichguten und auch nur in dieser Rücksicht gefällt es, mit einem Anspruch auf jedes Anderen Beistimmung?" Da es vorher nach vier kategorischen Momenten ohne Begriff und Interesse, ohne Vorstellung des Zweckes „nicht nur allgemein gefallen musste, sondern sogleich vom Schönen herabsank, sobald man an's Gute dachte, jetzt, im letzten Paragraph des Werks wird das Schöne ein Symbol des Guten, des Sittlichen sogar und zwar alles Schöne: schöne Formen, schöne Kleider, schöne Farben, schöne Gebäude. Natürliche Pflicht soll es sein, die weisse Farbe als ein Symbol der Unschuld, die rosenrothe als ein Bild sittlicher Zärtlichkeit, sowie die Handmühle als ein Symbol der Despotie anzusehen und jene auch nur desshalb schön zu finden? Was will diese durch Kleider und Farben symbolisirte Sittlichkeit sagen? Nach der Meinung der Kritik ist sich das Gemüth dabei einer gewissen Veredlung und Erhebung über die blosse Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewusst und schätzt Anderer Werth auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urtheilskraft." Kleine Erhebung das, meint Herder, bei der Sinnenlust sich auch etwas dazu Ungehöriges zu denken! Unsittliche Anmassung den Werth anderer schätzen zu wollen, dass sie nach „einer ähnlichen Maxime ihrer Urtheilskraft" mit Nebenbegriffen tändeln. Klarster Widerspruch, wenn der Geschmack, der im Anfang des Buchs ohne Begriff urtheilen sollte, im letzten Paragraph sogar ins „Intelligible hinaussieht," und dies Intelligible als den Vereinigungspunkt unserer Vermögen, das „übersinnliche Substrat der Menschheit" in einem Spiel von Nebenideen gründet. Dasjenige „Etwas im Subjekt und ausser ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Uebersinnlichen verknüpft ist, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Weise zur Einheit verbunden wird," weiset uns nicht jenseits, sondern hält uns innerhalb der Grenzen unserer Natur fest. Wo bleibt das Sittliche in diesen „übersinnlichen arroganten Gefühlen?" Wenn die

Kritik sagt, „der Geschmack mache gleichsam den Uebergang vom Sinnenreiz zum habituellen, moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmässig bestimmbar durch den Verstand vorstelle und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehre:“ bin ich, wenn ich etwas nicht ganz ohne Verstand ansehe und meiner Einbildungskraft nicht die tollsten Sprünge erlaube, desshalb sittlich? Kann Geschmack der Uebergang zum habituellen moralischen Interesse werden, wenn sein Prinzipium ist, ohne Begriff, ohne Vorstellung des Zweckes einer Sache blind und dreist urtheilen*)?

Nicht in diesem also, aber in anderem Sinn vermag das Schöne Symbol des Sittlichen zu sein. Fürs Erste bedeutet jedes Ding d. i. es trägt die Gestalt dessen, was es ist z. B. die weisse Farbe dessen, was sie selbst ist, des Ungemischten, das Roth des Schnellen, Lebhaften u. s. w. Blau = Treue, Roth = Liebe u. s. w. sind conventionelle Begriffe, die in der Natur wenigstens ihren entfernten Grund haben. 2. In allen lebendigen Organisationen erscheint im Aeussern das Innere, die Seele des Gegenstandes, die Gestalt, die kleinste Handlung wird zum Spiegel der Seele. 3. An sehr merkwürdigen geist- und bedeutungsvollen Charakteren wird Alles bedeutend; aus Bewunderung, aus Liebe und Nachahmung wird's angenommen, durch Gewohnheit erhalten. Der gedankenlose Mensch hängt am Symbol, je leerer, desto inniger. 4. Symbole fürs Auge und Ohr machen verschiedene Wirkung. Jenes weist alle leeren und unverständlichen Symbole ab. Die Plastik liebt Handlung, gebraucht Attribute frei, geistvoll, Symbole so sparsam als möglich. Die Malerei meidet selbst die Attribute so sehr als möglich. 5. Dem Ohr dagegen sind Symbole ganz anderer Art: sie legen ihre Natur ab und werden selbst was sie bedeuten. So Töne: ihr Klang, Gang und Rhythmus bedeuten nicht nur, sondern sind Schwingungen des Mediums sowohl als unserer Empfindungen, daher ihre innigere Wahrheit, ihre tiefere Wirkung. Wie also

*) S. 197.

kann nun eine schöne Gestalt Symbol der Sittlichkeit werden? Nicht im kritischen Sinne, aber sie kann und muss sittlich erscheinen im Wohllaut ihrer Glieder sowohl, als in Stellung und Handlung. Je mehr sie das Lüsterne flieht, je sittlich reizender ein Gemälde die reine Grazie belebt, desto mehr entzückt es den inneren Sinn, weckt es Empfindung höherer Ordnung. Nicht im moralischen Stolz oder Eitelkeit, nicht im unbekannten Fremden, in ihr, der Schönheit, als ob sie Alles wäre, wohnt des Anschauenden Seele.

In jeder Kunst zeigt sie sich anders, in jedem Lebensalter hat sie einen andern Namen. In der Kindheit nennen wir die sittliche Grazie naiv, zur Empfindung aufgeblüht, Sentiment als Entwickelungen einer Charis. Diese strebt zur That hinauf, der Frucht der Blume, in der selbst wiederum Saft zu Samenkörnern einer neuen Art, zu reifen Gesinnungen, schweigend erhabenen Aussichten, Anregungen, Gedanken. So sprechen Weisheit und Andacht; das Erhabenste in der Musik ist oft eine Pause *)."

„Komme die Zeit dieses sittlich Schönen allen missbrauchten Wissenschaften und Künsten bald! — In manchen schönen Formen aller Zeiten ist der Geist ihrer Grundsätze und Sitten uns so fremde, dazu in sich so roh, so vernunftlos und unmenschlich, dass wir uns Zwang anthun müssen, sie noch zu verehren oder zu lieben. Einmal höre dieses auf; nur das Wahre ist schön, nur das Gute werde geliebt. Des Menschen Spiel, wie das Spiel der Natur ist sinniger Ernst, die Äfferei spielt ohne Begriffe und Empfindungen mit Formen, wie mit der Kritik, um zu spielen **)."

Damit schliesst die Kaligone. Unsystematisch durch und durch ist sie doch das am meisten Systematische, was Herder's dithyrambischer Geist über das Schöne und die Kunst hervorgesprudelt. Ihm war es nicht gegeben in reinlicher, logischer Gedankenentwicklung darzulegen, was sich ihm blitzähnlich eine ganze Epoche der Geschichte, des Völkerlebens auf einmal erhellend

*) S. 209.
**) S. 210.

darstellte. Aber auch das Talent besass er nicht sich unparteiisch in den trockenen Ideengang eines Andern zu versetzen, in der Hülle der Schulsprache die Gedanken wiederzuerkennen, die ihn selbst so mächtig bewegten. Sicherlich wäre sonst manch' harter, unverdienter Vorwurf, den er der kritischen Philosophie macht, unerhoben geblieben. Wenn er gegen die kritische Sonderung des Schönen von Guten so heftig eiferte, so vergass er wohl, dass er selbst den Grundsatz aufgestellt, dass „Geschmack und Tugend nicht einerlei," dass jener nichts sei, als „Ordnung und Gleichmass gewisser sinnlicher Kräfte zu oder in einem Kunstwerke", während diese „Ordnung und Gleichmass sein soll in allen unsern Kräften zum grossen Werke des Lebens*)!" Dass „Geschmack zwar die guten Sitten mit erhalte, aber nicht als gute Sitten, sondern als einen schönen Anstand, als Wohlordnung**)." Aber wenn er auch die kritischen Philosophen und insbesondere Schillern missverstand in dem Sinn, den dieser mit dem Worte Spiel verbunden wissen wollte, es bleibt sein unsterbliches Verdienst, gegen diesen falschen Sinn des Wortes, den er demselben unterlegte, bei seinen Zeitgenossen kräftig gekämpft zu haben. Es war der Missbrauch, der, wie er voraussah, von Kants Verwandlung der Kunst in ein Spiel, von seiner Aufhebung einer objektiven Geschmacksregel würde gemacht werden, gegen den er den Stier bei den Hörnern fassend seine gewaltige Stimme erhob und es klingt wie eine Prophezeiung, wenn er jener der kritischen Philosophie entsprungenen romantischen Vergötterung Shakespeare's, des „regellosen" Genies schon 1773 die Worte entgegenschleuderte: „Shakespeare, Shakespeare ruft man und was denn Shakespeare? Hatte Shakespeare keinen Geschmack, keine Regeln***)?"

Schillers, des bei seiner Seelenverwandtschaft mit Kant und durch die Angriffe auf den von ihm selbst in die Aesthetik eingeführten „Spieltrieb" von Herder persönlich verletzten, hartes Urtheil wäre demnach auf das richtige Mass zurückzuführen.

*) Ursachen des gesunkenen Geschmacks. Eine Preisschrift 1773. XV. S. 19.

**) Ebendas. S. 20.

***) Ebend. S. 59.

Beide Männer hatten dasselbe Ziel, aber sie suchten es auf verschiedenen Wegen. Herders „Verehrung für alles Abgestorbene, Vermoderte," wie Schiller*) einmal dessen Vorliebe für die geschichtliche Betrachtungsweise nennt, contrastirte zu sehr mit seiner eigenen Vorstellungsweise, der das Geschichtliche nur um des darin enthaltenen Philosophischen willen Werth hatte. Er verzieh es Herdern nicht, dass dieser ihm „seinen Kantischen Glauben nicht verzeihen konnte**)." Beide stiessen einander als ergänzende Pole ab. „Schiller, sagt Hoffmeister***) sehr richtig, beherrschte und erschöpfte Alles durch seinen tiefen Verstand, Herder umfasste und sammelte Alles durch seine glückliche Phantasie." Seine Schreibart und seine Ideen zeigen einen gleich „zerfliessenden" Charakter. Die ungeheure Fülle einzelner Thatsachen und Kenntnisse erschwerte ihm die übersichtliche Abstraktion allgemeiner und doch scharfbestimmter Grundsätze und Verstandesbegriffe. Ein nothwendiges und wohlthätiges Ferment in der Aesthetik, war seine Denkweise ebenso geeignet, dieselbe in der erforderlichen Ruhe der unmittelbaren Anschauung zurückzuhalten, als unfähig, ihr feste apriorische Grundlagen zu gewähren. Seine wahre und unvergängliche Bedeutung in der Geschichte der Aesthetik ist die eines nach allen Seiten, auf allen Feldern, nach einer echt sittlichen, menschheitbildenden Richtung hin anregenden Genius.

---

*) Briefwechsel mit Göthe IV. S. 88.
**) Ebend. 28. Okt. 1794.
***) Schillers Leben IV. S. 214.

Drittes Kapitel.

Schiller.

(1759—1805.)

Unter allen, auf welche Kants gewaltiges Ansehen auch in ästhetischen Dingen befruchtend gewirkt, ragt keiner durch den Glanz seines künstlerischen Namens, wie durch den Scharfsinn seines denkenden Forschens gleich beachtenswerth und selbstständig hervor, als der in seltener Vereinigung des Denkers und Dichters echte Repräsentant des deutschen Volksgeistes, Schiller. Wenn derjenige, der in der Ausübung der Kunst gross ist, nur selten in der Theorie gleiches Ansehen erwirbt, so ist Schillers Auszeichnendes gerade darin gelegen, dass wir ihn als Philosophen kaum weniger bewundern dürfen, wie als unsterblichen Dichter. Sein grosser und umfassender Geist, der ganz das war, was er selbst als das Ziel und die Aufgabe jedes Menschen hinstellte, harmonisch alle Kräfte und Anlagen des höheren Subjekts der Menschheit zum Ganzen auszubilden, erhob den poëtischen Instinkt zur vollendeten Kunstdichtung. Schillers Poësie war die reife Frucht eines über sich selbst und die Bedürfnisse, Aufgabe und Mittel der Kunst zum vollendeten Bewusstsein gekommenen Geistes. Und doch war es ein Glück, dass, wie Göthe sich ausdrückte, Schillers dichterischer Genius über die Fesseln der Schule den Sieg davon trug und der Sprung seines Geistes die langgeprüfte Theorie im Schöpfungsaugenblick hinter sich zurückliess.

Schillers erste ästhetische Abhandlungen fallen in eine Zeit, wo er sich zuerst ernstlich, im Herbst 1787, mit der Kant'schen Philosophie aus den Quellen bekannt zu machen anfing, die er bis dahin zwar verehrt, aber nur aus Reinholds berühmten Briefen und mündlichen Mittheilungen gekannt hatte. Es kostete

seinem zwar gründlichen, über Geschichte und Leben zu philosophiren gewohnten Geiste anfangs Mühe, sich in die strengen Formen der Schulphilosophie hineinzuleben, die der poëtischen Freiheit der Darstellung so fern lagen. Frühzeitig, schon auf der Karlsschule, in den Briefen von Julius an Raphael, hatte er sich ein keckes System der Naturphilosophie gebildet, das er später seiner Form nach verwarf, ohne dem wesentlich pantheistischen Inhalt desselben je völlig fremd zu werden. Mit Bewunderung und Liebe ergriff er die Resultate der kritischen Philosophie, deren gewaltsame Abweisung des übersinnlichen Jenseits und nachdrückliche Betonung des ursprünglich erhabenen Kernes der Willensfreiheit im Menschen seiner skeptischen Abneigung gegen orthodoxe Metaphysik, wie seiner Gluth und Verehrung für Menschenwürde und Menschenwerth gleich sehr zusagten. Dennoch war es weder die Kritik der reinen noch die der praktischen Vernunft, was er zunächst ergriff, sondern wie es sein künstlerisches Bedürfniss mit sich brachte, widmete er das erste Quellenstudium Kants der Kritik der Urtheilskraft. Sein auf Eigenthätigkeit gerichteter Geist war aber nicht geschaffen, in schülerhafter Hingabe auf das passive Studium des grossen Meisters sich zu beschränken. Nie zufrieden, so lang er das Ueberkommene nicht durch selbeigene Wiedergabe in sein eigenstes Eigenthum verwandelt hatte, fasste er unmittelbar nach, ja beinahe noch während des Studiums der Kritik der Urtheilskraft den Entschluss, die Resultate derselben von der strengen Schulform entkleidet dem grösseren Publikum zugänglich zu machen. Sie sollten für Kants ästhetische Grundsätze werden, was Reinholds klassische Briefe für die Kritik der reinen Vernunft geworden waren. Die meisten dieser Aufsätze erschienen daher zuerst in Schillers Zeitschriften und zwar die frühesten Aufsätze über das Pathetische und Anmuth und Würde in der neuen Thalia, die späteren und darunter sein Hauptwerk, die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes, in den Horen, und beinahe alle fallen in die Jahre 1792 bis 96, zu welcher Zeit Schiller ernstlich sich mit kritischer Philosophie beschäftigte. Allein diese Aufsätze enthielten sämmtlich nur seine exoterische

Aesthetik*). Die exoterische, welche nicht bloss wie der in den Briefen an den Herzog von Holstein — Augustenburg entwickelte Schönheitsbegriff empirische Geltung haben sollte, findet sich nicht systematisch, aber fragmentarisch enthalten in dem Briefwechsel mit Körner. Sie sollte infolge von Schillers im J. 1792 gehaltenen akademischen Vorträgen über Aesthetik in einem eigenen philosophischen Gespräch unter dem Titel Kallias dargestellt werden, das nicht zu Stande gekommen ist.

Nicht verbergen will er es selbst, sagt er in dem ersten Briefe an den edlen Herzog von Holstein-Augustenburg, dass es „grösstentheils kantische Grundsätze sind, auf welchen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden," aber sogleich setzt er hinzu, „die Freiheit des Geistes solle ihm unverletzlich sein," und „seinem Unvermögen," nicht jenen Grundsätzen möge der Herzog es zuschreiben, wenn er im Lauf der Untersuchung an irgend eine besondere philosophische Schule erinnert werden sollte. So verwahrt sich Schiller sogleich im Anfang gegen den Verdacht, Kants unbedingter Anhänger zu sein. Zwar über diejenigen Ideen, welche im praktischen Theil des Kantischen Systems die herrschenden sind, „getraut er sich zu beweisen, dass die Menschen von jeher einig gewesen seien?" Von ihrer technischen Form befreit, werden sie als „die verjährten Ansprüche der gemeinen Vernunft," als „Thatsachen des moralischen Instinkts" erscheinen, „den die weise Natur dem Menschen zum Vormund setzte, bis die helle Einsicht ihn mündig macht." Aber „eben diese technische Form, welche die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wieder dem Gefühl;" der Verstand muss „das Objekt des innern Sinnes erst zerstören, wenn er es sich zu eigen machen will." Der Philosoph wie der Scheidekünstler „findet nur durch Auflösung die Verbindung, nur durch die Marter der Kunst das Werk der freiwilligen Natur."

Wie wenig Schiller gesonnen war, sich von dem Ansehen Kants blindlings abhängig zu machen, verräth die Abhandlung über „Anmuth und Würde," in welcher er unter merklichem Einfluss Jacobi'scher Theorien über ihn hinausstrebt. Indem er dem

*) Briefw. mit Körner: Brief vom 12. September 1794.

„unsterblichen Verfasser der Kritik“ den Ruhm zuspricht „die gesunde Vernunft aus der philosophirenden wieder hergestellt zu haben,“ besorgt er doch seinem strengen Rigorismus gegenüber für seine Person zum „Latitudinarier“ werden zu müssen. Dreierlei Verhältnisse lassen sich denken, sagt er, in welchen der Mensch zu sich selbst d. i. sein sinnlicher Theil zu seinem vernünftigen stehen kann, und unter denen dasjenige aufzusuchen ist, welches ihn in der Erscheinung am besten kleidet und dessen Darstellung Schönheit ist. Entweder nämlich unterdrückt der Mensch die Forderungen seiner sinnlichen Natur, um sich den höheren Forderungen seiner vernünftigen gemäss zu verhalten; oder er kehrt es um und ordnet den vernünftigen Theil seines Wesens dem sinnlichen unter; oder die Triebe des letztern setzen sich mit den Gesetzen des erstern in Harmonie, und er ist einig mit sich selbst. Das erste dieser Verhältnisse erinnert „an eine Monarchie, wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaume hält,“ und dadurch jene zwanglose Leichtigkeit, welche Bedingung der Schönheit ist, unmöglich macht. Das zweite stellt das von Schiller nicht ohne Hinblick auf die Ereignisse der französischen Revolution gezeichnete Bild einer „wilden Ochlokratie“ dar, in welcher der Bürger durch Aufkündigung des Gehorsams gegen die rechtmässigen Oberherren so wenig frei, als die menschliche Bildung durch Unterdrückung der moralischen Selbstthätigkeit schön wird, vielmehr „nur dem brutalen Despotismus der untersten Klassen, wie hier die Form der Masse, anheimfällt.“ Wie zwischen „gesetzlichem Druck und der Anarchie die Freiheit, so werden wir jetzt auch die Schönheit zwischen der Würde, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der Wollust, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes finden.“

„Wenn nämlich weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft, noch die über die Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen; so wird (denn es gibt keinen vierten Fall) derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit — Pflicht und Meinung — zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spieles erfolgt.“

Dies setzt voraus, dass der Gegenstand des Sollens zu-

gleich ein Objekt des Wunsches, dass der „Gehorsam gegen die Vernunft zugleich ein Grund des Vergnügens" sei, denn nur durch Lust und Schmerz wird der Trieb, Neigung oder Abneigung in Bewegung gesetzt. Diese Neigung ist aber eine sehr „zweideutige" Gefährtin des Sittengefühls und das Vergnügen eine „bedenkliche" Zugabe zu moralischen Bestimmungen. Wenn der Glückseligkeitstrieb bei dem sittlichen Wahlgeschäft „mitsprechen" will, so geräth er in Gefahr, der „Reinheit des Willens" zu schaden, der immer nur dem Gesetze und nie dem Triebe folgen soll. Je mehr nun die kritische Philosophie durch den „groben Materialismus" in den moralischen Prinzipien, den sie in ihrer Zeit vorfand, sich empört und veranlasst fühlen musste „die Sinnlichkeit in jeder Form und Gestalt aus dem Gebiete der Pflicht zu verdrängen," um desto erklärlicher, dass sie „um völlig sicher zu sein, dass die Neigung nicht mit bestimmte, dieselbe lieber im Kriege, als im Einverständniss sah mit dem Vernunftgesetze;" weil „es gar zu leicht sein kann, dass ihre Fürsprache allein ihm seine Macht über den Willen verschaffte." Wo es einzig und allein, wie beim Sittlichhandeln auf die Pflichtmässigkeit der Gesinnung, nicht auf die Gesetzmässigkeit der Thaten ankommt, da „legt man mit Recht keinen Werth auf die Betrachtung, dass es für die letztere gewöhnlich vortheilhafter sei, wenn sich die Neigung auf Seiten der Pflicht befindet." Der Beifall der Sinnlichkeit „verbürgt" die Pflichtmässigkeit des Willens nicht, folgt aber daraus schon, dass er sie „verdächtigt?" Hebt der schöne Vortrag einer Gesinnung oder Handlung, aus welchem wir nie ihren moralischen Werth erfahren, diesen darum schon gänzlich auf? Ist es absolüt nothwendig die Ansprüche der Sinnlichkeit, wie im Felde der reinen Vernunft und bei der moralischen Gesetzgebung, auch „im Felde der Erscheinung" und bei der „wirklichen Ausübung der Sittenpflicht" völlig zurückzuweisen?

„So gewiss ich überhaupt bin, heisst es weiter*) — und eben darum, weil ich es bin — dass der Antheil der Neigung an einer freien Handlung für die reine Pflichtmässigkeit dieser

*) Ueber Anmuth und Würde Bd. XI. S. 431.

Handlung nichts beweist: so glaube ich eben daraus folgern zu können, dass die sittliche Vollkommenheit des Menschen gerade nur aus diesem Antheil seiner Neigung an seinem moralischen Handeln erhellen kann." Nicht einzelne sittliche Handlungen zu verrichten sei der Mensch bestimmt, sondern ein sittliches Wesen zu sein. „Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist seine Vorschrift, und Tugend ist nichts Anderes, als eine Neigung zu der Pflicht. Wie sehr auch Handlungen aus Neigung und Handlungen aus Pflicht im objektiven Sinn einander entgegenstehen, so ist dies doch im subjektiven Sinne nicht also, und der Mensch darf nicht nur sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen." Die Natur, die ihn zum sinnlich-vernünftigen Wesen machte, kündigte ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat. „Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesammten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Prinzipien hervorquillt, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, ist seine sittliche Denkart geborgen." So lange der sittliche Geist noch Gewalt anwenden muss, muss der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. „Der bloss niedergeworfene Feind kann wieder auferstehen; aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden."

Kants „Härte" in der Darstellung der Idee der Pflicht „schreckt alle Grazien zurück." Seine Absicht war zu „erschüttern," nicht einzuschmeicheln oder zu überreden. „Er war der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich schien." Aber für die „Knechte" sorgend, beging er ein Unrecht „an den Kindern des Hauses." Die Tugend vor Verunreinigung zu sichern, machte er auch die Freude an der Tugend in der edlen Brust verdächtig. Die imperative Form des Moralgesetzes „klagt die Menschheit an und erniedrigt sie;" das erhabenste Dokument ihrer Grösse ist zugleich die „Urkunde ihrer Gebrechlichkeit." Ein ehernes Gesetz und ein „radikaler" Hang zum Bösen stehen unversöhnlich einander gegenüber und den, der die Tugend „leider mit Neigung übt, quält der Stachel des Vorwurfs, nicht tugendhaft zu sein."

Es ist die energische Opposition des Glaubens an die vollen-

dete Menschennatur gegen den an eine gefallene, die Schiller hier ausübt mit dem vollen Feuer einer mehr harmonischen als puritanischen Seele. Der seltsame, aber allein consequente Zwiespalt Kants in einem Athem die Menschennatur anzubeten und den Menschen zu verachten *), das überempirische Urwesen der Menschheit zugleich anzuerkennen und das Empirische des Menschen zu verdammen, Menschheitsvergötterung und Puritanerthum reisst den Menschen selbst auseinander in ein räthselhaftes ewig im Kampf begriffenes Doppelwesen. In dem starren Rationalismus Kants ist hier doch ein Ueberrest finsterer Mystik nicht zu verkennen. Die allgemeine Vernunft, die als solche die gemeinschaftliche Substanz aller Menschenwesen ausmacht, und der sinnliche Trieb, der die Einzelnen sondernd in jedem zugleich dessen Einzelnheit begründet und einen radikalen Hang zum Bösen enthält stehen in unversöhnlichem Gegensatz. Die Vernunft kommt nur zur Herrschaft, indem das Einzelne untergeht, die Menschennatur siegt nur, wenn die Menschen verschwinden. Eine düstere Asketik, eine mönchische Abtödtung, eine vollkommene Entselbstung wäre nach dieser Lehre die alleinige Bestimmung des Tugendhaften. Das Vernunftgesetz ist ein äusserer Zwang, der den Menschen zermalmt, indem er die Menschheit zur Geltung bringt. Der Einzelne verabscheut, was das Allgemeine fordert.

Diesem unmenschlichen Prinzip stellt Schiller das menschliche, dem Zwang die Freiheit, dem Abscheu die Neigung, der Furcht vor dem Gesetze die Liebe gegenüber. Es kann nicht vortheilhaft sein für moralische Wahrheiten, ruft er aus, Empfindungen gegen sich zu haben, die der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf! Zuversicht lenkt besser, als Furcht. Der Wille hat einen „unmittelbarern" Zusammenhang mit dem Vermögen der Empfindung als mit dem der Erkenntniss, und „es wäre schlimm, wenn er sich in manchen Fällen erst bei der reinen Vernunft orientiren müsste." Kein gutes Vorurtheil erweckt es ihm für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, dass er gezwungen ist, „ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören." Hochachten wir den, der

*) Les hommes sont méchants, mais l'homme est naturellement bon, sagte Rousseau.

sich demselben „ohne Gefahr, durch ihn missleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut." Statt den Trieb zu verdammen, muss man ihn veredeln; statt zwei Prinzipien im Menschen einander feindselig gegenüber zu stellen, müssen beide sich versöhnen. Nur der von der Erfüllung des Gesetzes abführende Trieb bringt moralische Gefahr; der zum Gehorsam gegen dasselbe hinführende ist selbst die sicherste Bürgschaft für die Erfüllung desselben.

Diese Uebereinstimmung beider Prinzipien, das „Siegel der vollendeten Menschheit" ist die schöne Seele, welche Schiller der moralischen, die das Gesetz im steten Kampfe mit dem Triebe um des Gesetzes willen befolgt, gegenüberstellt. In ihr hat „das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen bis zu dem Grade sich versichert, dass es dem Affekte die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und keine Gefahr läuft mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen." In ihr erfolgt das Sittliche ohne weitere Reflexion, der „Instinkt" handelt aus ihr an der Stelle des Bewusstseins. Darum sind „ihre einzelnen Handlungen nicht sittlich, aber ihr ganzer Charakter ist es." Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienste anrechnen, aber der Charakter selbst kann ihr Verdienst sein. Gleichviel ob er erworben oder angeboren sei, er fällt in die Augen wie die Wirkung eines Naturtriebs. „Sie hat kein anderes Verdienst, als dass sie ist." Der Menschheit peinlichste Pflichten übt sie mit einer Leichtigkeit, als handelte nur der „Instinkt" aus ihr. „Daher weiss sie auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht ein, dass man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenregel, sowie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältniss seiner Handlungen zum Gesetze die strengste Rechnung abzulegen." Das Leben des Letztern gleicht „einer Zeichnung, worin man die Regel durch harte Striche angedeutet sieht, und an der allenfalls ein Lehrling die Prinzipien der Kunst lernen könnte." Das schöne Leben aber „einem Titianischen Gemälde, in dem jene schneidenden Grenzlinien verschwunden sind, und die ganze Ge-

stalt dennoch nur wahrer, lebendiger, harmonischer hervortritt *)."

Hier haben wir den ersten Beweis jener „Freiheit des Geistes," welche Schiller selbst Kant gegenüber sich zu bewahren für Pflicht hielt. Ungescheut spricht er es aus, was Kant, um nicht mit sich selbst in Widerspruch zu gerathen, unter anderer Benennung verborgen gehalten hatte, dass der Trieb, weit entfernt jedesmal der Gegensatz des Gesetzes sein zu müssen, mit demselben (auf natürliche oder erworbene Weise) sich in Einklang befinden könne, ja erklärte diesen letzten Zustand geradezu für das „Siegel der vollendeten Menschennatur." Zwar hatte im Grunde Kant durch seine Lehre von der „ursprünglichen Disposition der Urtheilskraft für das Zweckmässige" eigentlich dasselbe ausgedrückt, aber was er nicht durfte und wollte, ohne seine Kritik umzustossen, dieselbe als Trieb zu bezeichnen, das sprach Schiller unbefangen aus. Der dramatische Dichter verrieth sich in der Unbefriedigung, das Gesetz der Natur als ein ewig fremdes gegenüber zu sehen. Nur im Einleben des Gesetzes in die Natur liegt die Einheit des Charakters.

So entstand der Gedanke einer wenn nicht ursprünglichen, doch allmäligen Heranbildung des Triebes für das Gesetz, in dessen Einheit mit demselben das Ziel aller Cultur liege. Um diese Idee nur zu fassen, musste zuerst erwiesen sein, dass die Natur des Triebes als solchen der Sittlichkeit nicht entgegen sei, und das war der Grund und Zweck von Schillers kräftigem Protest gegen den Kantischen Rigorismus. Indem er als Dichter die „Leidenschaften" in Schutz nahm, nahm er als Moralist die Leidenschaft selbst in „Pflicht." Er rettete den Trieb, indem er an die Erfüllung des Gesetzes dessen erlaubte Befriedigung knüpfte, er hielt das Gesetz aufrecht, indem er den Trieb nur auf das Gesetz hinwies.

Die ganze Aesthetik Schillers, seine Lieblingsgedanken von der Bestimmung der Kunst, der allgemeinen wie besonders seiner eigenen, sowie seine Hauptidee von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes bewegt sich zwischen diesen beiden an-

*) Ebendaselbst S. 437.

gegebenen Endpunkten: Gesetz und Natur. Die Natur aus einer Feindin zur Freundin des Gesetzes zu erheben, ist der stets wiederkehrende Grundton seiner philosophischen Abhandlnngen. Wenn Kants von Schiller selbst scharf bezeichnetes Verdienst darin bestand, „die Sinnlichkeit sowohl da, wo sie mit frecher Stirn dem Sittengefühl Hohn spricht, als in der imposanten Hülle moralisch-löblicher Zwecke, worin besonders ein gewisser enthusiastischer Ordensgeist sie zu verstecken weiss, ohne Nachsicht zu verfolgen," so ruht seines darin, sie Kant gegenüber in die ihr gerechter Weise gebührende Stellung wieder eingesetzt zu haben. Die Art dieser gerechten Einsetzung der Sinnlichkeit ist für Schiller das Schöne.

Seine ganze Erörterung desselben hat von vornherein eine viel nachdrücklichere Beziehung zum Sittlichen, als die Kantische. Der Kritik der Urtheilskraft fehlt der Boden einer eigentlichen Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, solang als sie im Geleite der erstern nichts antrifft, was auf dem gänzlich disparaten Gebiet der Sittlichkeit gleichfalls heimisch zu sein vermöchte. Die ursprüngliche Disposition der Urtheilskraft ist ein subjektives Räthsel, das zwischen beide gestellt der einen so fremd, wie der andern ist. Nur wenn das Sinnliche, der Trieb zugleich der Ausdruck des Uebersinnlichen, des Gesetzes werden kann und wo dieses der Fall ist, ist die Vermittlung zwischen Gesetz und Natur gegeben. Ein „vernünftiger Trieb" ist die Einheit beider Welten.

Wie der Trieb ohne Vernunft die Welt der rohen Sinnlichkeit, so charakterisirt die Vernunft, die nicht Trieb ist, die starre unlebendige Gesetzlichkeit. Dort ist reine Natur, hier reiner Geist; dort Vernunftloses, hier Vernunft, dort Nothwendigkeit, hier Freiheit; um die Natur zum Geist emporzuheben, muss das Vernunftlose zur Vernunft gebracht, die Nothwendigkeit zur Freiheit erhoben werden.

Das ist das Thema des philosophischen Hauptwerkes Schillers, des schönsten Denkmals, das er seiner echt erhabenen Ansicht von der Würde seiner Kunst und seiner unter uns Deutschen leider so seltenen Gabe, philosophische Gegenstände ebenso tief und gedankenvoll als fasslich und anziehend darzustellen, gesetzt

hat, der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts. Diese Briefe und Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit hat die Philosophie der Folgezeit mit derjenigen Naivität sich angeeignet, die ein Zeugniss der Unwiderstehlichkeit der Wahrheit ist, als ob sie aus ihren Prinzipien zuerst hervorgegangen wären. Sie zeigen Schiller auf seiner philosophischen Höhe, sein Hauptgedanke tritt in ihnen in einer Fülle und Reinheit heraus, der seine übrigen zahlreichen ästhetischen Abhandlungen, so Treffendes sie enthalten, doch nur als Studien oder Anmerkungen zu denselben erscheinen lässt.

In einer Zeit, in welcher der Nutzen das „grosse Idol" ist, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen sollen, in welcher die Blicke des Philosophen, wie des Weltmannes erwartungsvoll auf den „grossen Rechtshandel" (der französischen Revolution) geheftet sind, der jeden Menschen angeht, aber besonders jeden Selbstdenker interessirt, glaubt es Schiller nicht nur mit seiner „Neigung" entschuldigen, er glaubt es mit „Grundsätzen" rechtfertigen zu können, die Betrachtung der Schönheit der der Freiheit vorangehen zu lassen. „Um das politische Problem in der Erfahrung zu lösen, muss man durch das ästhetische den Weg nehmen, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert*)."

Um diesen Beweis zu führen, weist er hin auf die Grundsätze, durch welche sich die Vernunft bei einer politischen Gesetzgebung leiten lässt. So lange der Mensch Naturwesen ist, handelt die Natur für ihn. Aber er ist eben dadurch Mensch, dass er bei dem nicht stille steht, was die Natur aus ihm macht, sondern die Fähigkeit besitzt, das Werk der Natur in ein Werk der Vernunft, das Werk der Noth in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen. Sobald der Mensch sich besinnt, findet er sich im Staate, mit dem er jedoch, als nur aus Naturbestimmung hervorgegangen und nur auf diese berechnet, als moralische Person nicht zufrieden sein kann. Er hebt ihn daher auf, um ihn zum Vernunftstaat umzuformen. Aber der physische Mensch ist wirklich, der sittliche nur problematisch. Jenem genügt der

*) Briefe über die ästh. Erz. d. M. S. W. XII. S. 7.

Naturstaat, diesem nur der Vernunftstaat. Indem die Vernunft den Naturstaat aufhebt, um wie sie muss den Vernunftstaat an dessen Stelle zu setzen, wagt sie den physischen wirklichen Menschen an den nur möglichen sittlichen, nimmt sie ihm, was er hat und weist ihm an, was er haben könnte und sollte, aber was ihm mangelt. Soll ihr nun nicht der Boden unter den Füssen schwinden, so darf die physische Gesellschaft in der Zeit keinen Augenblick aufhören, während die moralische in der Idee sich bildet; für die Fortdauer der Gesellschaft muss eine Stütze gesucht werden, die sie „von dem Naturstaate, den man auflösen will, unabhängig macht."

Diese kann weder im natürlichen, noch im sittlichen Charakter des Menschen liegen. In jenem nicht, weil er mehr auf Zerstörung als Erhaltung der Gesellschaft zielt; in diesem nicht, weil er erst gebildet werden soll, und auf ihn, weil er frei ist und „weil er nie erscheint," vom Gesetzgeber auch nicht gewirkt werden kann. „Es käme also darauf an, von dem physischen Charakter die Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern, es käme darauf an, den erstern mit den Gesetzen übereinstimmend, den letztern von Eindrücken abhängig zu machen, es käme darauf an, jenen von der Materie etwas zu entfernen, diesen ihr um etwas näher zu bringen, um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft blosser Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Uebergang bahnte, und ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diente*)."

Dies ist nicht anders möglich, als indem das Sittengesetz zugleich wirkende Kraft wird und auf das sittliche Betragen des Menschen wie auf natürliche Erfolge gerechnet werden darf. Zu diesem Zwecke muss es Natur sein, und der Mensch muss „durch seine Triebe zu einem solchen Betragen geführt werden, als nur immer ein sittlicher Charakter zur Folge haben kann." Die Vernunft leistet Alles, wenn sie das Gesetz aufstellt, „vollstrecken muss es der muthige Wille und das lebendige Gefühl."

*) Ebendas. S. 11.

Triebe sind die einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt und „wenn die Wahrheit im Streit mit Kräften den Sieg erhalten soll, so muss sie selbst erst zur Kraft werden und zu ihrem Sachführer im Reich der Erscheinung, einen Trieb aufstellen.“ Dass sie bisher noch sowenig gesiegt, ist nicht die Schuld des Verstandes, der sie nicht zu finden wusste, sondern des „Herzens, dass sich ihr verschloss, des Triebes, der nicht für sie handelte*).“

„Energie des Muthes gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen.“ Alle Aufklärung des Verstandes verdient nur in soferne Achtung, als sie auf den Charakter zurückfliesst; aber sie geht auch vom Charakter aus, denn „der Weg zum Kopf muss durch das Herz geöffnet werden.“ Ausbildung des Empfindungsvermögens ist das dringendste „Bedürfniss der Zeit.“ Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen; weil aber ein Zirkel darin zu liegen scheint, dass „die theoretische Cultur die praktische herbeiführe und diese doch die Bedingung der theoretischen sein soll,“ so muss zu diesem Zwecke „ein Werkzeug aufgesucht werden, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen eröffnet, die sich bei aller politischen Verderbniss rein und lauter erhalten**).“

„Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst; diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.“ Der Welt muss die Richtung zum Guten gegeben; ihre Gedanken müssen lehrend zum Nothwendigen und Ewigen erhoben, handelnd und bildend das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelt werden. „In der schamhaften Stille deines Gemüths erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, dass nicht bloss der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife.“ Dieser Aufgabe scheint zwar die Erfahrung zu widersprechen, die uns die Schönheit vielmehr als eine Feindin der

*) Ebend. S. 34.
**) Ebend. S. 37.

Wahrheit, der Energie des Charakters und überhaupt wahrer Cultur zeigt, aber ob das, was ihr schön heisst, mit Recht diesen Namen führe, kann nicht durch sie, sondern durch etwas, was über der Erfahrung steht, durch einen Vernunftbegriff der Schönheit bestimmt werden. Dieser kann, weil er unser Urtheil über jeden einzelnen Fall erst berichtigen soll, aus keinem solchen, er muss aus der Abstraktion gesucht und schon aus der Möglichkeit der sinnlich - vernünftigen Natur gefolgert, als „nothwendige Bedingung der Menschheit“ aufgewiesen werden.

Die letzten Begriffe, zu welchen die Abstraktion gelangt, ist im Menschen das Bleibende, die Person, und das Wechselnde, der Zustand. Beide gründen sich nicht auf einander: die Person nicht auf den Zustand, weil sonst jene sich verändern, der Zustand nicht auf die Person, weil sonst dieser bleiben müsste. Die Person ist daher ihr eigener Grund, absolutes Sein, Freiheit; der Zustand hat einen Grund ausser der Person und erfolgt in der Zeit als Bedingung alles Werdens. Die Person, das Ich wird nicht, sondern die Zeit wird in ihm, indem Zustände entstehen. Als Noumenon ewig, ist der Mensch als Phänomenon zeitlich. Alle Materie der Wahrnehmung empfängt der Mensch, alle Form gibt er. „Nur, indem er sich verändert, existirt er, nur indem er unveränderlich bleibt, existirt er.“ Der Mensch, vorgestellt in seiner Vollendung, wäre demnach „die beharrliche Einheit, die in den Fluten der Veränderung ewig dieselbe bleibt.“ Die „göttliche Tendenz, absolute Verkündigung des Vermögens (Wirklichkeit alles Möglichen) und absolute Einheit des Erscheinens (Nothwendigkeit alles Wirklichen) ist seine unendliche Aufgabe.“ Die Anlage zur Gottheit trägt der Mensch in sich, der Weg zu ihr liegt „aufgeschlossen in den Sinnen.“

Seiner Persönlichkeit nach ist der Mensch nichts „als Form und leeres Vermögen,“ Anlage zu einer möglichen unendlichen Aeusserung, seiner Sinnlichkeit nach nichts „als blosse Materie,“ „Welt“ d. i. formloser Inhalt der Zeit. „Um nicht bloss Welt zu sein, muss er der Materie Form ertheilen; um nicht bloss Form zu sein, muss er der Anlage, die er in sich trägt, Wirklichkeit geben.“ Die zwei „Fundamentalgesetze seiner sinnlich-vernünftigen Natur,“ die hieraus entspringen, sind „absolute

Realität und absolute Formalität". Jenes verlangt, er solle alles zur Welt machen, was bloss Form ist, dieses, er solle alles in sich vertilgen, was bloss Welt ist; „alles Innere veräussern, alles Aeussere formen," beide Aufgaben in ihrer höchsten Vollendung gedacht, führen zum Begriff der Gottheit.

Zur Erfüllung der doppelten Aufgabe „das Nothwendige in uns zur Wirklichkeit zu bringen und das Wirkliche ausser uns dem Gesetz der Nothwendigkeit zu unterwerfen, werden wir durch zwei entgegengesetzte Kräfte gedrungen, die man, weil sie uns antreiben ihr Objekt zu verwirklichen, ganz schicklich Triebe nennt." Der erste ist der sinnliche, der fordert, dass Veränderung sei, dass die Zeit einen Inhalt (Empfindung) habe, durch welchen sich das physische Dasein verkündigt; der zweite der Formtrieb, der wie jener von der sinnlichen, so von der vernünftigen Natur des Menschen ausgeht und bestrebt ist „ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel seines Zustandes seine Person zu behaupten." Jener macht „Fälle," dieser „gibt Gesetze," jener gilt „für dieses Subjekt und in diesem Moment," dieser für alle Subjekte und alle Zeit, jener gehört dem Individuum als solchem, dieser der Gattung im Menschen an; „das Urtheil aller Geister ist durch das unsrige ausgesprochen, die Wahl aller Herzen ist repräsentirt durch unsre That."

Beide Triebe, einander entgegengesetzt in ihren Tendenzen und doch das Wesen der Menschheit erschöpfend, sind es nicht in ihren Objekten. Aufgabe der Cultur ist, über ihre, Sphäre zu wachen und „jedem der beiden die seinige zu sichern." Ihr Geschäft ist nicht einseitige Herrschaft des vernünftigen über den sinnlichen Trieb, sondern: „erstlich die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit zu verwahren; zweitens die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen sicher zu stellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermögens, dieses durch Ausbildung des Vernunftvermögens." Das Ziel der ersten ist grösste Empfänglichkeit („höchste Passivität"), der zweiten höchste Aktivität. Theilt er die Intensität der thätigen Kraft der leidenden zu oder umgekehrt die Extensität der leidenden Kraft der thätigen, so verkennt er seine

Bestimmung. „Im ersten Fall ist er nie Er selbst, im zweiten nie etwas Anderes," in beiden Null.

Die „Idee der Menschheit" ist ein Wechselverhältniss beider Triebe, „wo die Wirksamkeit des einen Triebes die Wirksamkeit des andern zugleich begründet und begränzt, und wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündigung gelangt, dass der andere thätig ist*)." Dass er dieser Idee wirklich gemäss, „folglich in voller Bedeutung des Wortes Mensch sei, kann er nie in Erfahrung bringen, so lange er nur einen dieser beiden Triebe ausschliessend oder nur einen nach dem andern befriedigt; denn so lange er empfindet, bleibt ihm seine Person oder seine absolute Existenz, und so lange er nur denkt, bleibt ihm seine Existenz in der Zeit oder sein Zustand Geheimniss;" seine vollständige Anschauung seiner Menschheit gewänne er nur, „wo er diese doppelte Erfahrung zugleich machte, wo er sich zugleich seiner Freiheit bewusst würde und sein Dasein empfände, wo er sich zugleich als Materie empfände und als Geist kennen lernte," und der Gegenstand, der ihm diese verschaffte, würde ihm „zu einem Symbol seiner ausgeführten Bestimmung, folglich, (weil diese nur in der Allheit der Zeit zu erreichen ist) zu einer Darstellung des Unendlichen dienen**)."

Dieses nun geschieht im „Spiele" und Fälle dieser Art, „vorausgesetzt, dass sie vorkommen, wecken einen neuen Trieb, in welchem beide vereinigt wirken," „Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität vereinbart wird," den „Spieltrieb." Weil er die Vereinigung des sinnlichen und des Formtriebs ist, so ist er bestrebt „zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte und hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet." Weil der sinnliche Trieb alle Freiheit, der Formtrieb alle Abhängigkeit ausschliesst, jener das Gemüth physisch, dieser moralisch nöthigt, so wird er, der Spieltrieb, dasselbe „zugleich moralisch und physisch nöthigen; er wird also, weil er alle Zufälligkeit aufhebt, den Menschen physisch und moralisch in Freiheit setzen." Weil der sinnliche Trieb ferner nur physisch, der

*) Ebend. S. 67.
**) Ebend. S. 68.

Formtrieb nur moralisch nöthigt, lässt jener unsere „formale," dieser unsere „materiale" Beschaffenheit zufällig d. h. es ist zufällig, „ob unsere Glückseligkeit mit unserer Vollkommenheit oder ob diese mit jener übereinstimmen werde." Der Spieltrieb dagegegen „macht zugleich unsere Vollkommenheit und unsere Glückseligkeit zufällig; er wird also, eben weil er beide zufällig macht, und mit der Zufälligkeit auch die Nothwendigkeit verschwindet, die Zufälligkeit in beiden wieder aufheben, mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen." Je mehr „er den Empfindungen und Affekten ihren dynamischen Einfluss nimmt, desto mehr wird er sie mit Ideen der Vernunft in Uebereinstimmung bringen und in demselben Masse, als er den Gesetzen der Vernunft ihre moralische Nöthigung benimmt, wird er sie mit dem Interesse der Sinne versöhnen." Statt blossen „Lebens," worauf der sinnliche Trieb, statt blosser „Gestalt" (uneigentlicher oder eigentlicher), worauf der Formtrieb abzweckt, ist der „Gegenstand des Spieltriebs" die „lebende Gestalt," ein Begriff, „der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient."

Wie der Spieltrieb eine blosse Forderung der Vernunft „aus transcendentalem Grunde," so ist es auch die Schönheit. Sobald eine vollendete Menschheit existiren soll, soll auch eine Schönheit existiren; „ob eine existirt, kann (und muss) die Erfahrung beantworten."

Schönheit ist daher das „Objekt des Spieltriebs." Spiel aber ist alles, „was weder objektiv noch subjektiv zufällig und doch weder äusserlich noch innerlich nöthigend ist." Bei Anschauung des Schönen befindet sich das Gemüth „in einer glücklichen Mitte" zwischen Gesetz und Bedürfniss und ist, weil es sich zwischen beiden hält, dem Zwange des einen wie des andern entzogen. Während der Stofftrieb „beim Erkennen" sich auf die Wirklichkeit, der Formtrieb „beim Handeln" sich auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht, und es beiden mit ihren Forderungen „Ernst" ist, weil jener auf die Erhaltung des Lebens, dieser auf die Bewahrung der Würde geht, „verliert das Wirkliche seinen Ernst, indem es mit der Idee in Gemeinschaft kommt,

weil es klein wird und das Nothwendige legt den seinigen ab, indem es mit den Empfindungen zusammentrifft, weil es leicht wird*)".

Dass dieses Spiel nicht „blosses Spiel" d. h. nicht dasjenige ist, was im wirklichen Leben „Spiel" heisst, versteht sich ebenso von selbst, wie dass das nicht Schönheit ist, was im wirklichen Leben so genannt wird. „Die wirklich vorhandene Schönheit ist des wirklich-vorhandenen Spieltriebs werth; aber durch das Ideal von Schönheit, welches die Vernunft aufstellt, ist auch ein Ideal des Spieltriebs aufgegeben, das der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll."

„Auf dem Wege, auf welchem der Mensch seinen Spieltrieb befriedigt, liegt auch sein Schönheitsideal." „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen;" denn „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur dort ganz Mensch, wo er spielt." „Müssiggang und Gleichgültigkeit, das beneidete Loos des Götterstandes ist ein bloss menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein." „Aus der Wechselwirkung zwei entgegengesetzter Triebe, aus der Verbindung zwei entgegengesetzter Prinzipien geht das Schöne hervor und sein höchstes Ideal ist in dem möglichst vollkommenen Bunde und Gleichgewichte der Realität und Form zu suchen." Von der Wirklichkeit nie erreicht, ist „die Schönheit in der Idee ewig nur eine untheilbare, einzige, weil es nur ein einziges Gleichgewicht geben kann, die Schönheit in der Erhabenheit hingegen wird ewig eine doppelte sein, weil bei einer Schwankung das Gleichgewicht auf eine doppelte Art, nämlich diesseits und jenseits kann übertreten werden**)."

So erreicht Schiller im 16. Briefe jenen Punkt, in welchem seine Aesthetik als eine Tochter zwar der Kantischen aber als eine selbstständige sich abzweigt. Von dem echtkantischen Dogma der übersinnlichen und sinnlichen Doppelnatur des Menschen ausgehend, weicht er zuerst dadurch ab, dass er beide in der Form von Trieben thätig sein lässt; wie Kant die Schön-

*) S. 74. Ebend.
**) S. 79. Ebend,

heit im Gleichgewichte der sinnlichen und der übersinnlichen Natur, der stofflichen Einbildungskraft und des formenden Verstandes suchend, stellt er als Quelle und Urheber des Schönen einen besondern Trieb auf, der zwischen Sinnlichkeit und Vernunft die Mitte haltend, oder eigentlich beide in sich vereinend im freien Spiele die wahre Menschennatur und damit die Schönheit zur Anschauung bringt. Eine andere Erklärung der Schönheit suchen wir bei ihm vergebens. Nicht die Wirkung des Schönen auf das Subjekt, nicht objektive Beschaffenheiten, sondern der Ursprung desselben im Gemüth charakterisirt die Schönheit. Die Quelle des Schönen erklärt sein Wesen. Aus der Natur eines Spieltriebs lassen alle wesentlichen Eigenschaften des Schönen sich ableiten. Die „Zweckmässigkeit ohne Zweck," das „Gefallen ohne Interesse," die „subjektive Allgemeinheit und Nothwendigkeit des Gefallens," die Leichtigkeit und Zwanglosigkeit des Schönen, sie alle sind Folgen seines Ursprungs aus dem Spieltriebe. Schiller erkennt alle Sätze der Kantischen Aesthetik an, aber er sucht für dieselben einen allgemeinen Grund in einer besonderen Eigenthümlichkeit der menschlichen Seele. Aus der Allgemeinheit dieser Eigenschaft erklärt sich die subjektive, und doch nothwendige Allgemeinheit des Gefallens. Jedes Subjekt spielt und Jedes spielt auf gleiche Weise. Das Ergötzen am Spiel ist identisch mit dem Ergötzen am Schönen. Wie das Spiel zweckmässig scheint und doch keinen Zweck hat als sich selbst, falls es nämlich echtes Spiel ist, so auch das Schöne. Wo Gewinnlust sich einmengt, hört das reine Spiel auf. Wo der Nutzen, das „Interesse" sich eindrängt, verschwindet das reine ästhetische Gefallen. Im sinnlichen, wie im moralischen Trieb erscheint der Mensch wie im Dienste einer fremden Macht; nur dort, wo beide wie im Spieltrieb vereint auftreten, ist es die wahre, die eigenthümlichste Menschennatur, die nichts weiter will und thut als sich selbst zur Anschauung bringen. Wie diese zwischen dem sinnlichen und vernünftigen Triebe, so steht das Schöne zwischen dem Nützlichen und dem Sittlichen mitten darin. In jenem dem Thier, in diesem dem reinen Geist verwandt, ist nur im Schönen der Mensch ganz Mensch, weil seine thierische und geistige Natur hier zugleich und unzertrennlich verbunden zum Vorschein kommt.

Daraus folgt, wie auch Schiller selbst sagt, dass das Menschliche und das Schöne eigentlich Eins sei. Es folgt ebenso, dass das wahrhaft Schöne nur der Mensch, aber weder leblose Objekte, noch reine Geister seien, dass diesen das Schöne höchstens nur in Uebertragung des Menschlichen beigelegt werden könne. Eigentlich schön ist nur das wahre menschliche Subjekt und der Begriff der Schönheit entsteht nur durch Abstraktion von demselben. Nicht das wahrhaft Menscliliche ist ein Schönes, sondern das wahrhaft Menschliche ist das Schöne. Wie bei Kant eine Selbstbeschauung, ist bei Schiller das Schöne eine Selbstentäusserung des wahren Subjekts im Menschen, des menschheitlichen Genius, den „der Mensch allein hat," indess er sein „Wissen" mit vorgezogenen Geistern theilt, und der Affe ihn in der Geschicklichkeit meistern kann. Das Paradoxon: „Nur wo er spielt, ist der Mensch wahrhaft Mensch," ist daher ein identischer Satz, wenn einmal der Spieltrieb als ausschliessendes Merkmal des Menschen bestimmt ist.

Auffallender ist das zweite Paradoxon: „der Mensch solle mit dem Schönen nur spielen und er solle nur mit dem Schönen spielen." Wenn das Schöne nur Gegenstand des Spieltriebs ist, so versteht sich von selbst, dass es durch das Gegentheil des Spieles seine Schönheit verliert. Wenn der Mensch aber nur mit dem Schönen spielen „soll," so setzt das voraus, dass er noch mit etwas Anderem spielen könnte. Entweder das Schöne ist alleiniges Objekt des Spieltriebes und dann ist es überflüssig dem Menschen vorzuschreiben, dass er nur mit dem Schönen spielen solle, oder es ist nicht alleiniges Objekt desselben und dann reicht obige Definition des Schönen nicht aus. Zwar warnt Schiller uns*) selbst, „nicht an die Spiele zu denken, die in dem wirklichen Leben im Gange sind", und nennt denjenigen Spieltrieb, durch den das Schöne entsteht, das „Ideal des Spieltriebs," aber die Frage entsteht dann, wodurch dies „Ideal des Spieltriebs," dessen Wirkung das Schöne ist, von dem gewöhnlichen sich unterscheide. Wenn nicht jeder Spieltrieb der rechte ist, welcher ist dann der rechte? Die Schiller'sche Definition verwickelt sich in

*) Ebend. S. 75.

diejenige Schwierigkeit, an welcher jede Erklärung leidet, die statt an ein Objekt, an eine innere Stimme, Trieb, Ausspruch, Gewissen u. s. w. appellirt, weil wir immer fragen müssen, wodurch die echte und zu befolgende Stimme sich von der unechten, nicht zu befolgenden unterscheide. Sie sucht dieselbe zu lösen, indem sie „ein Ideal des Spieltriebs" aufstellt und dasselbe charakterisirt. Es ist dasjenige, in welchem Formtrieb und Stofftrieb im Gleichgewichte sind, während die Schwankung zwischen beiden, wo bald die Realität, bald die Form überwiegend ist, zwar Arten des Schönen, aber niemals das Schöne als Solches darstelle. Wodurch der Spieltrieb, dessen Objekt das Schöne ist, gefällt, ist sonach weder die Form, noch der Stoff, sondern das Gleichgewicht, der Einklang zwischen beiden. Nur aus diesem entspringt die wahre Schönheit, die weder aus der Form allein, noch aus der Materie, noch aus dem Uebergewicht eines von beiden entspriesst. Der Schwerpunkt der Schiller'schen Definition sollte sonach nicht im „Spieltrieb," sondern im Gleichgewichte zwischen Stoff und Form, dessen Erscheinung der Spieltrieb ist, gesucht werden. Nur dieser wahre Spieltrieb ist die Quelle der wahren Schönheit. Auch der Spieltrieb unterliegt einem höheren Gesetz, und dies Gesetz ist kein anderes, als welches wir schon bei der Kritik der Urtheilskraft aufgewiesen haben. Wie dort der Einklang zwischen Verstand und Einbildungskraft, so gefällt hier das Gleichgewicht zwischen Formtrieb und Stofftrieb. Es gefällt als einzelner Fall des unbedingten Gefallens, das sich an jedes zwischen was immer für Gliedern stattfindende Gleichgewicht heftet. Weil Einklang und Gleichgewicht überhaupt, wo sie vorkommen mögen, gefallen, so gefällt dort der Einklang zwischen Einbildungskraft und Verstand, hier das Gleichgewicht zwischen Stofftrieb und Formtrieb. Das allgemeine erklärt das besondere Gefallen, nicht umgekehrt. Aus dem unbedingten Gefallen des Einklangs und Gleichgewichts ergibt sich auf natürlichste Weise das ästhetische Gefallen am Einklang zwischen Form und Stoff und der Imperativ, diesen Einklang herzustellen.

So indem Schiller das Schöne auf die Natur seines Ursprungs, des Spieltriebs, zurückführt, verdankt dieser selbst seinen ästheti-

schen Charakter einem allgemeinen ästhetischen Gesetze. Der Spieltrieb überträgt seinen Charakter auf sein Objekt, aber auf ihn selbst muss vorher ein allgemeines Gesetz den seinen übertragen haben. Weil im Spieltrieb selbst Gleichgewicht zwischen Formtrieb und Stofftrieb herrscht, spiegelt sich dieser Einklang auch in seinem Werk, das dadurch schön wird, aber dass jene Eigenschaft, die der Spieltrieb zeigt, selbst eine gefallende sei, ist Folge des allgemeinen Satzes, dass jeder Einklang gefalle. Unter dessen Voraussetzung gefällt der Spieltrieb und mittelbar dessen Werk, das Schöne.

So trifft Schillers Erklärung ein ähnlicher Tadel, wie die Kantische. Beide begehen einen Zirkel, ein allgemeines Gesetz aus einem Falle ableitend, welcher selbst nur unter Voraussetzung des Gesetzes gilt. Beide begehen diesen Zirkel aus derselben Veranlassung, weil sie beide von der Betrachtung des Subjekts als solchen ausgehen. Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand ist dem Einen, Einheit des Formtriebs und Stofftriebs dem Andern, weil selbst schön, Quelle der Schönheit und beide übersehen den weitern Grund, dass Harmonie und Einklang dort das Genie, hier den Spieltrieb erst selbst der Schönheit fähig machen.

Schillers Definition, so wenig sie daher für eine erschöpfende gelten, so wenig man sie von dem Vorwurfe einer nicht weit genug verallgemeinerten Betrachtung freisprechen kann, hat doch das unleugbare Verdienst, wie Kants, eine Seite des Schönen ins treffendste Licht gestellt zu haben. Wie bei Kant das Verhältniss des Einklangs zwischen Verstand und Einbildungskraft, so tritt bei ihm das Verhältniss des Gleichgewichts zwischen Formtrieb und Stofftrieb in seiner ganzen Wichtigkeit in den Vordergrund. Wenn jene in andern Worten die vielbesprochene Einheit in der Mannigfaltigkeit wiederholt, so weist Schillers Erklärung nicht minder bedeutsam auf die noch zu wenig besprochene Uebereinstimmung zwischen Form und Stoff. Weder jene, noch diese erschöpfen den Umfang des Schönen, aber beide stellen wichtige Bestandtheile desselben dar. Einseitig hervorgehoben vermögen sie auch nur vereinzelte Schönheiten genügend zu erklären, mit andern zusammen dürfen sie im ganzen Umfang des Schönen unter keiner Bedingung vermisst werden.

Gegen eine andere Einwendung, die man Schiller gemacht hat, ist er leichter zu vertheidigen. „Widerspricht es nicht, formulirt er den Einwurf selbst, dem Vernunftbegriff und der Würde der Schönheit, die doch als ein Instrument der Cultur betrachtet wird, sie auf ein blosses Spiel einzuschränken, und widerspricht es nicht dem Erfahrungsbegriffe des Spiels, das mit Ausschliessung allen Geschmacks zusammen bestehen kann, es bloss auf Schönheit einzuschränken*)?" Es ist „kein blosses Spiel," wenn wir wissen „dass unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und nur das Spiel es ist, was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet?" Ein „blosses Spiel" wäre dagegen, was statt zur „Entfaltung der Menschennatur" etwa nur zur Vertreibung der langen Weile unternommen würde. Dieses kann kein Vernünftiger, jenes soll ein Vernünftiger treiben. Wie das Spiel der Arbeit, so ist das Schöne dem Vernünftigen entgegengesetzt; aber eben weil das Schöne kein „blosses Spiel" ist, so ist es das einzige des Vernünftigen würdige Spiel. Die Arbeit des Vernünftigen adelt ihr Zweck, das Spiel des Vernünftigen soll die Schönheit adeln. Zweckmässig mit Zwecken ist seine Arbeit; seine Erholung sei Spiel ohne Zweck, aber wenigstens mit der Form der Zweckmässigkeit. Zwischen Arbeit und Spiel aber theilt sich das Leben, und wie bei dem rohen Barbaren die auf sinnliche Bedürfnisse gerichtete Arbeit nur mit ebenso sinnlichem Genusse wechselt, so wechsle im Leben des Vernünftigen das Spiel mit dem Schönen mit der auf vernünftige Zwecke gerichteten zweckmässigen Arbeit**).

Statt Schillern aus dem Satze: der Mensch solle nur mit dem Schönen spielen, einen Vorwurf zu machen, müssen wir darin den bedeutungsvollsten Kern von Schillers ästhetischer Weltanschauung erkennen. Dem Schönen seinen Platz in der Menschenwelt zu sichern, ohne die höchsten ethischen Forderungen der Vernunft zu gefährden, das war Schillers, des Künstlers und Moralisten höchster unausgesetzter Vorsatz. Wie sollte dies besser gelingen, als indem er es an die leere Stelle verwies, welche die

*) Ebend. S. 74.

**) In schöner Weise schildert diesen Character des ästhetischen Lebens H. Ritter: Ueb. die Prinzipien d. Aesthetik (Kiel 1840). S. 70. u. ff.

unentbehrliche Erholung auch dem auf die strengste Erfüllung vernünftiger Pflichten gerichteten Menschengeist übrig lässt. Der Geist, der im Dienste des Geistes arbeitet, finde seine Erholung darin, wahrer Mensch zu sein. Wie der sinnliche Mensch in der Erholung zum Thier, so sinke der denkende Geist im Spiele nur bis zum Menschen herab. Weil das Sinnliche auch vom geläutertsten Menschen unzertrennlich ist, so begegne es diesem wenigstens nur im Gewande der Schönheit. Ueber Hohes und Niederes werfe die Schönheit ihre Hülle, das Niedere adelnd, das Höhere versinnlichend. Die Kunst trete ins Leben, um die Sinne zu ersetzen, und die Lücken der Vernunft fülle die ihre Form tragende Schönheit.

Zu diesem Zweck lenkt Schiller die Betrachtung im 18. Briefe auf den „Widerspruch," dass es „zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Thätigkeit einen mittleren Zustand geben solle, und dass die Schönheit uns in diesen mittleren Zustand versetze," während „doch nichts ungereimter und widersprechender sei, als ein solcher, dem grössten Theil der Menschen allerdings geläufiger Begriff, da der Abstand zwischen Materie und Form, zwischen Leiden und Thätigkeit unendlich ist und schlechterdings durch nichts kann vermittelt werden." Er bezeichnet dies selbst als den „eigentlichen Punkt" und die Lösung dieses Problems als den „Faden, der durch das ganze Labyrinth der Aesthetik führt*)."

Zwei „höchst verschiedene" Operationen müssen einander bei dieser Untersuchung unterstützen. Die Schönheit verknüpft zwei entgegengesetzte Zustände, die niemals Eins werden können. Es kommt darauf an, beide auf das bestimmteste zu scheiden, sonst „vermischen wir, aber vereinigen nicht, „und sie ebenso rein d. h. so zu verbinden, dass beide Zustände in einem dritten gänzlich verschwinden", sonst „vereinzeln wir, aber vereinigen nicht." Wer sich bloss dem „Gefühl" anvertraut, kommt nie zum „Begriff" von der Schönheit, weil „er in dem Total des sinnlichen Eindrucks nichts Einzelnes unterscheidet." Wer den „Verstand" ausschliesslich zum Führer nimmt, kann „nie einen Begriff von der Schönheit

*) S. 87. Ebend.

erlangen, weil er in dem Total derselben nie etwas anderes, als die Theile sieht und Geist und Materie auch in ihrer vollkommensten Einheit ihm ewig getrennt bleiben." Jene fürchten „durch eine zu strenge Zergliederung der Schönheit ihr die Freiheit zu rauben," diese „durch eine zu kühne Vereinigung die Bestimmtheit ihres Begriffs zu zerstören." Allein „Freiheit" ist nicht „Gesetzlosigkeit, sondern Harmonie von Gesetzen, nicht Willkürlichkeit sondern höchste innere Nothwendigkeit," „Bestimmtheit" der Schönheit dagegen ebenso wenig „Ausschliessung gewisser," als vielmehr „absolute Einschliessung aller Realitäten," also nicht „Begränzung," sondern „Unendlichkeit." Beide „Klippen" zu vermeiden, beginnen „wir von den zwei Elementen, in welche die Schönheit sich vor dem Verstande theilt, aber erheben uns alsdann auch zu der reinen ästhetischen Einheit, durch die sie auf die Empfindung wirkt und in welcher jene beiden Zustände gänzlich verschwinden *)."

Die Untersuchung gründet sich darauf, dass sich im Menschen „überhaupt zwei verschiedene Zustände der aktiven und passiven Bestimmbarkeit und ebenso viele Zustände der aktiven und passiven Bestimmung unterscheiden lassen." Sein Zustand vor aller Bestimmung durch die Sinne ist „Bestimmbarkeit ohne Grenzen," „leere Unendlichkeit." Durch Einwirkung der Sinne wird ein Einzelnes aus dem unendlich vielen Möglichen wirklich, bekommt einen Inhalt, während alles Uebrige ausgeschlossen wird; es entsteht eine „Bestimmung." Diese wäre aber noch immer keine „Vorstellung," wenn „nicht etwas vorhanden wäre, von welchem ausgeschlossen wird, wenn nicht durch eine absolute Thathandlung des Geistes aus Nichtsetzung Entgegensetzung würde; diese Handlung des Gemüths heisst urtheilen oder denken und das Resultat derselben der Gedanke." Dieser wird zwar durch die Sinne veranlasst, aber gehört ihnen nicht an, sondern einem ganz verschiedenen „absoluten Vermögen," dessen unmittelbare Handlung er ist. Folglich kann das Schöne, wenn es dem Menschen einen Uebergang vom Empfinden zum Denken bahnen soll, diess nicht etwa dadurch, dass es dem Denkvermögen beim Denken

*) S. 90. Ebend.

hilft, sondern nur dadurch, dass es „den Denkkräften Freiheit verschafft, ihren eigenen Gesetzen gemäss sich zu äussern.“ Der Mensch aber ist erst vollständig, wenn beide Grundkräfte, die seine Natur ausmachen, zum Dasein gekommen sind. „Bis dies geschehen ist, erfolgt Alles in ihm nach Gesetzen der Nothwendigkeit; jetzt aber verlässt ihn die Hand der Natur, und es ist seine Sache die Menschheit zu behaupten, welche jene in ihm anlegte und eröffnete. Sobald nämlich zwei entgegengesetzte Grundtriebe in ihm thätig sind, verlieren beide ihre Nöthigung, und die Entgegensetzung zweier Nothwendigkeiten gibt der Freiheit den Ursprung*).“

Der Prozess ist folgender: Der sinnliche Trieb kommt im Menschen früher als der vernünftige zur Wirkung, weil die Empfindung dem Bewusstsein vorhergeht. In dieser Zeit handelt der Lebenstrieb, dem der Formtrieb noch nicht entgegenarbeitet, als Natur und Nothwendigkeit, ist die Sinnlichkeit eine Macht, denn „der Mensch hat noch nicht angefangen.“ An die Stelle dieser physischen soll im Zustande des Denkens nun eine moralische Nothwendigkeit treten; die „Macht der Empfindung muss also vernichtet werden, ehe das Gesetz dazu erhoben werden kann,“ es ist„ nicht damit gethan, dass etwas anfange, was noch nicht war, es muss zuvor etwas aufhören, welches war.“ Der Mensch „muss einen Schritt zurückthun,“ er muss vom Leiden zur Selbstthätigkeit überzugehen, augenblicklich „von aller Bestimmung frei sein“ d. h. er muss in jenen Zustand blosser Bestimmungslosigkeit zurückkehren, in welchem er vor dem ersten Sinneseindruck sich befand. Während damals aber weder Sinn noch Denken thätig war, sind jetzt beide thätig und die Bestimmungslosigkeit, die dort Folge des Mangels jeder Einwirkung war, ist jetzt Folge gleicher Einwirkung zweier entgegengesetzter Vermögen. Dieser „mittlere Zustand,“ in welchem das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt und doch auf beiden Arten thätig ist, ist „vorzugsweise eine freie Stimmung“, und wenn der Zustand sinnlicher Bestimmung der physische, der Zustand vernünftiger Bestimmung der logische und moralische genannt wird, so muss

*) S. 99. Ebend.

man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ästhetischen heissen*)."

In diesem Zustande des Gleichgewichts physischer und moralischer Nöthigung ist der Mensch „Null," denn jede besondere Determination mangelt ihm. Daher ist das Schöne und seine Wirkung aufs Gemüth in Rücksicht auf Erkenntniss und Gesinnung völlig „indifferent" und „unfruchtbar." Es bestimmt den Willen nicht, aber es setzt ihn in Freiheit, dass er sich selbst bestimmen kann. Je gewisser es ist, dass die einseitige Nöthigung der Natur beim Empfinden und die ausschliessende Gesetzgebung der Vernunft beim Denken ihm diese Freiheit entziehe, um desto werthvoller ist ihre Rückgabe durch die ästhetische Stimmung. In dieser Hinsicht ist die Schönheit „unsere zweite Schöpferin," indem sie wie die Natur nichts als das Vermögen der Menschheit gibt, den Gebrauch desselben aber unserer eigenen Willensbestimmung überlässt. Indem sie „das Ganze der Menschheit" umfasst, schliesst sie auch jede einzelne Aeusserung derselben dem Vermögen nach in sich; indem sie keine ausschliessend in Schutz nimmt, ist sie jeder gleich günstig, der ästhetische Zustand kann daher mit demselben Recht der „der Erkenntniss und Moralität fruchtbarste" genannt werden. Nach dem Genuss echter Schönheit wenden wir uns mit gleicher Leichtigkeit zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstande, zum abstrakten Denken und zur Anschauung." „Hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden ist die Stimmung, in der uns ein echtes Kunstwerk entlassen soll: und es gibt keinen sichereren Probirstein der wahren ästhetischen Güte." Finden wir uns nach einem Genuss dieser Art zu irgend einer besondern Empfindungsweise oder Handlungsweise vorzugsweise aufgelegt, zu einer andern hingegen ungeschickt und verdrossen, so dient dies zu einem untrüglichen Beweise, dass wir keine „rein ästhetische" Wirkung erfahren haben, es sei nun, dass es an dem Gegenstande oder an unserer Empfindungsweise oder (wie fast immer der Fall ist) an beiden zugleich gelegen habe**)."

*) S. 101. Ebend.

**) S. 108. Ebend.

Charakteristisch genug tritt hier das Verhältniss hervor, in welches Schiller die ästhetische Cultur zur moralischen stellt. So sehr die Schönheit ihm nur Werth hat, weil sie auf dem Wege zur Freiheit liegt, so wenig ist er gesonnen, ihre Eigenthümlichkeit der blinden Dienstbarkeit für moralische Zwecke aufzuopfern. Nur indirekt soll sie der Sittlichkeit dienen, indem sie uns die Freiheit zurückgibt, deren die Sittlichkeit bedarf. Diese „Freiheit" ist nicht jene der Intelligenz, die ihm weder gegeben noch genommen werden kann, sondern diejenige, welche sich auf seine gemischte Natur gründet. „Dadurch, dass der Mensch überhaupt nur vernünftig handelt, beweist er eine Freiheit der ersten Art, dadurch, dass er in den Schranken des Stoffs vernünftig und unter Gesetzen der Vernunft materiell handelt, beweist er eine Freiheit der zweiten Art*)." Mit persönlichem Werth oder Unwerth hat die ästhetische Gemüthsstimmung nichts zu schaffen. Sie gibt, ohne welches die Sittlichkeit unmöglich, mit welchem aber eben so gut die Unsittlichkeit möglich ist.

Jene rein ästhetische Wirkung ist in der Wirklichkeit eben so wenig anzutreffen, wie das reine Ideal der Schönheit. Stets wird in dem Spieltrieb, dessen Objekt das Schöne ist, der Formtrieb entweder oder der Stofftrieb über den andern vorwalten, und dadurch eine mehr „auflösende," beide Theile in ihren Grenzen, oder eine „anspannende", beide in ihrer Kraft erhaltende Wirkung, eine schmelzende oder eine energische Schönheit in der Erfahrung erzeugt werden**). So wird auch die Vortrefflichkeit eines Kunstwerks dem Ideal ästhetischer Reinigkeit sich bloss nähern, und trotz aller Freiheit wird es seinem Beschauer eine besondere Stimmung und eigenthümliche Richtung hinterlassen. „Je allgemeiner nun die Stimmung und je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserem Gemüth durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt***)." In ihrer Wirkung

*) S. 98. Ebend.
**) S. 79. Ebend.
***) S. 109. Ebend.

auf das Gemüth müssen daher die einzelnen Künste einander immer ähnlicher werden. Der vollkommene Stil in jeglicher Kunst zeigt sich darin, „dass er die specifischen Schranken derselben zu entfernen weiss, ohne doch ihre specifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine reiche Benützung ihrer Eigenthümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter verleiht."

Mit der Clausel „ohne ihre specifischen Vorzüge mit aufzuheben," schob Schiller gleichsam unwillkürlich den Uebertreibungen einen Riegel vor, welche in seinen Worten einen Schutz suchen könnten für ihr Bestreben, die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Künste gegen einander zu verwischen. Seine Worte „die Musik in ihrer Veredlung müsse Gestalt, die bildende Kunst Musik werden, die Poësie uns wie die Tonkunst mächtig fassen, zugleich aber wie die Plastik mit ruhiger Klarheit umgeben" sollen die „Eigenthümlichkeiten" dieser Künste weder leugnen noch vernichten, sondern nur auf die Nothwendigkeit deuten, durch „weise Benützung" derselben ihnen einen mehr „allgemeinen Charakter zu ertheilen. Die Musik soll „innerhalb ihrer Grenzen" und durch ihre „specifischen" Mittel nach einer ähnlich hohen Wirkung auf den Hörer streben, wie die bildende Kunst „innerhalb der ihrigen und durch ihre Mittel" auf den Beschauer thut; die eine wird aber ebenso wenig je die andere, als die Mittel der einen die der andern werden, wodurch die „Eigenthümlichkeit" jeder einzelnen verschwände.

Die Allgemeinheit des Charakters, die wir vom Kunstwerk erwarten, bedingt auch die Ueberwindung des besondern Stoffes, den der Künstler bearbeitet, durch die Behandlung. „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber Alles thun, denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt." Dieser befriedigt entweder den sinnlichen oder den vernünftigen Trieb; durch die Form allein werden beide gleichmässig in Anspruch genommen. Der Inhalt schränkt ein, nur die Form befreit. Darin besteht das eigentliche „Kunstgeheimniss," des Meisters, „dass er den Stoff durch die Form vertilge", und „je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seinen Wirkungen

sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphirender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über den Stoff die Herrschaft behauptet.“ Völlig frei und unverletzt muss das Gemüth des Zuschauers und Zuhörers bleiben, aus dem Zauberkreise des Künstlers muss es rein und vollkommen wie „aus den Händen des Schöpfers“ kommen. „Der frivolste Stoff muss so behandelt werden, dass wir aufgelegt bleiben, unmittelbar von demselben zu dem strengsten Ernste überzugehen. Der ernsteste Stoff muss so behandelt werden, dass wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen.“ Auch die Tragödie macht hier keine Ausnahme. Zwar ist sie „keine ganz freie Kunst,“ denn ihr Zweck ist mehr ein besonderer, „das Pathetische,“ als ein allgemeiner, die reine Schönheit; aber „kein wahrer Kunstkenner wird leugnen, dass Werke auch selbt aus dieser Classe desto vollkommener sind, je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemüthsfreiheit schonen.“ Freiheit von Leidenschaften ist der „unausbleibliche Effekt des Schönen.“ „Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es, aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch.“ Eben so wenig, als eine leidenschaftliche, gibt es eine „schöne lehrende (didaktische) oder bessernde (moralische) Kunst, denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben*).“

Goldene Worte! das ästhetische Glaubensbekenntniss unserer classischen Literatur liegt darin ausgesprochen. Wie Lessing die Schönheit von der unwürdigen Bestimmung des Vergnügens, so reisst Schiller sie los von der würdigen zwar, aber nichts desto weniger fesselnden Bevormundung der Moral. Der erhabenste Inhalt macht das Werk nicht zum Kunstwerk, der frivolste Stoff nimmt ihm nichts am ästhetischen Werth. Moralische und ästhetische, stoffliche und formelle Beurtheilung sind in jeder Art unabhängig von einander; dasselbe Werk mag nach der einen vortrefflich, nach der andern verwerflich sein. Das vollkommenste ist freilich, welches nach beiden vollendet ist. Dadurch unter-

*) S. 111. Ebend.

scheidet sich der Künstler vom Genussmenschen und vom Philosophen, dass ihm die Form gilt, während jenem der sinnliche, diesem der vernünftige Gehalt. Dadurch sich der Kenner vom rohen Beschauer, wozu mitunter auch der die Form geringschätzende Philosoph gehört, dass jener die Form, dieser den Stoff beurtheilt, dass der letztere „nur für das rohe Element empfänglich, die ästhetische Organisation eines Werks erst zerstören muss, ehe er einen Genuss daran findet, und das Einzelne sorgfältig aufscharren, das der Meister mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden machte.“ Das Interesse des Stoffmenschen, sei er sinnlich oder geistig, ist entweder „moralisch oder physisch; nur gerade was es sein soll, ästhetisch ist es nicht.“ Solche Leser geniessen nach Schillers scharfem aber treffendem Ausdruck „ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie eine Predigt und ein naives oder scherzhaftes wie ein berauschendes Getränk, und waren sie geschmacklos genug, von einer Tragödie und Epopöe, wenn es auch eine Messiade wäre, Erbauung zu verlangen, so werden sie an einem anacreontischen oder catullischen Liede unfehlbar ein Aergerniss nehmen*).“

An keinem andern Satze seiner Aesthetik hat Schiller im Schaffen und Denken so unverbrüchlich festgehalten, als an dem, dass die Kunst nur die Form, nicht der Inhalt etwas angehe. Er bildet das immer wiederkehrende Thema seiner Briefe, seiner Abhandlungen, seiner Kritiken. In der Recension der Bürger'schen, der Matthisson'schen Gedichte stellt er den Grundsatz voran, den verfeinerten Kunstsinn befriedige nie die Materie, sondern nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Mischung**), und ebenso: bei der schönen Kunst komme es

*) S. 112. Ebendas.

**) Hoffmeister (Schill. Leb. II. 298) macht bei diesem Anlass Schillern den Widerspruch zum Vorwurf, dass derselbe wenige Seiten vorher von einer dem Dichter nothwendigen glücklichen Wahl des poetischen Stoffes rede, die sich nur an das halten soll, was dem Menschen als Menschen eigen ist. Aber dieser Widerspruch ist im Grunde gar nicht vorhanden. Auf die Wahl des Stoffes nehmen ganz andere als bloss künstlerische Rücksichten Einfluss, welche der Dichter nicht eben als Künstler, sondern als Mensch überhaupt, als Bürger seines Volkes und seiner Zeit u. s. w.

nur auf die Behandlung und niemals auf den Stoff an. In seinen frühesten, wie in den spätesten Abhandlungen, in den Briefen an Göthe wiederholt er diesen Satz in den mannigfaltigsten Wendungen. Aber eben dieser rein ästhetische Zustand, der die Folge des reinen Formgenusses ist, ist die „nothwendige Bedingung, unter welcher wir allein zur Einsicht und zu einer Gesinnung gelangen können.“ Nichts weiter bedarf es, um den ästhetischen Menschen zur Einsicht und grossen Gesinnungen zu führen, als ihm „wichtige Anlässe zu geben,“ während man, um von den sinnlichen Menschen eben das zu erhalten erst „seine Natur verändern müsste.“ Schon im physischen Leben muss der Mensch sein moralisches anfangen: „er muss lernen, edler begehren, damit er nicht nöthig habe, erhaben zu wollen.“ Dieses wird geleistet durch die „ästhetische Cultur, welche alles das, worüber weder Naturgesetze die menschliche Willkür binden, noch Vernunftgesetze, Gesetzen der Schönheit unterwirft und in der Form die sie dem äussern Leben gibt, schon das innere eröffnet.“ In seinem physischen Zustand erleidet der Mensch blos die Macht der Natur, er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand, er beherrscht sie in dem moralischen. So lange der Mensch die Sinnenwelt blos empfindet, so ist für ihn auch keine Welt, weil er selbst blos Welt ist. Erst wenn er in seinem ästhetischen Stande „sie ausser sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab und es erscheint ihm eine Welt.“ Die Begierde ergreift ihr Objekt, die Betrachtung rückt es in die Ferne; aber statt wie bei der Erkenntniss der Wahrheit die sinnliche Welt zu verlassen, und die Vorstellung von der Empfindung als etwas Zufälligem zu unterscheiden, „was gar wohl wegbleiben könnte, ohne dass desswegen die Erkenntniss aufhörte, oder Wahrheit nicht Wahrheit wäre,“ ist es vergebliches Bemühen, „diese Beziehung auf das Empfindungsvermögen von der Vorstellung der Schönheit absondern zu wollen.“ Wäh-

---

zu nehmen hat. Daher ist es ebenso wahr, dass ihm eine glückliche Wahl des Stoffes nothwendig sei, als dass sein Werth als Künstler nur von der Art der Behandlung desselben abhänge.

rend „wir im Vergnügen an Erkenntnissen ohne Mühe den Uebergang von der Thätigkeit zum Leiden unterscheiden und deutlich bemerken, dass das erste vorüber ist, wenn das letztere eintritt, lässt sich hingegen in unserem „Wohlgefallen an der Schönheit keine solche Succession zwischen Thätigkeit und dem Leiden" wahrnehmen und die „Reflexion zerfliesst hier so vollkommen mit dem Gefühle, dass wir die Form unmittelbar zu empfinden glauben." Daher ist „die Schönheit zwar Gegenstand für uns, weil die Reflexion die Bedingung ist, unter der wir eine Empfindung von ihr haben; zugleich aber ist sie ein Zustand unseres Subjekts, weil das Gefühl die Bedingung ist, unter der wir eine Vorstellung von ihr haben. Sie ist also zwar Form, weil wir sie betrachten, zugleich aber ist sie Leben, weil wir sie fühlen. Mit einem Wort sie ist zugleich unser Zustand und unsere That." Dadurch dient sie als Beweis, „dass das Leiden die Thätigkeit, dass die Materie die Form, dass die Beschränkung die Unendlichkeit keineswegs ausschliesse — dass mithin durch die nothwendige physische Abhängigkeit des Menschen seine moralische Freiheit keineswegs aufgehoben sei." Sie „allein" kann uns dies beweisen. Die Zufälligkeit der Verbindung des Genusses der Wahrheit oder der logischen Einheit mit einer Empfindung lässt durch „die Ausschliessung des Gefühls, so lange gedacht wird, und des Gedankens, so lange empfunden wird, auf eine Unvereinbarkeit beider Naturen schliessen." Die wirkliche Vereinigung und Auswechslung dagegen der Materie mit der Form und des Leidens mit der Thätigkeit beim Genusse der Schönheit oder der ästhetischen Einheit beweist dagegen, „die Vereinbarkeit beider Naturen, die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit." Der Mensch ist daher schon in der Gemeinschaft mit der Sinnlichkeit frei und es kann nicht mehr die Frage sein, wie er „dazu gelange, sich von den Schranken zum Absoluten zu erheben, sich in seinem Denken und Wollen der Sinnlichkeit entgegen zu setzen, da dies schon in der Schönheit geschehen ist." Nicht wie er von der Schönheit zur Wahrheit übergehe, „die dem Vermögen nach schon in der ersten liegt," handelt es sich, sondern „wie er von einer gemeinen Wirklichkeit zu einer ästhetischen, wie er von

blossen Lebensgefühlen zu Schönheitsgefühlen sich den Weg bahne"*).

Da der Freiheit erst die ästhetische Stimmung ihre Entstehung gibt, so kann die Schönheit unmöglich „moralischen Ursprung" haben. Sie ist ein „Geschenk der Natur," die „Fessel des physischen Standes wird gelöst durch die Gunst der Zufälle." Weder unter Troglodyten, die „ewig einzeln, die Menschheit nie ausser sich," noch unter Nomaden, welche „ewig Zahl, die Menschheit nie in sich finden," entwickelt sich die Schönheit, sondern dort unter „leichtem Aether," unter „fröhlichen Verhältnissen," durch „siegende Form veredelter Naturumgebung" in „gesegneter Zone, wo nur die Thätigkeit zum Genuss und nur der Genuss zur Thätigkeit führt," wo „aus dem Leben selbst die heilige Ordnung quillt, und aus dem Gesetz der Ordnung sich nur Leben entwickelt," wo „die Einbildungskraft der Wirklichkeit ewig entflieht, und dennoch von der Einfalt der Natur nie sich verirrt — hier allein werden sich Sinne und Geist, empfangende und bildende Kraft in dem glücklichen Gleichmass entwickeln, welches die Seele der Schönheit, und die Bedingung der Menschheit ist**)."

„Freude am Schein, Neigung zum Putz und zum Spiel verkündigen den Eintritt in die Menschheit." Die „höchste Stupidität und der höchste Verstand haben darin eine gewisse Affinität mit einander, dass sie beide nur das Reelle suchen und für den blossen Schein unempfänglich sind." „Jene kann sich nicht über die Wirklichkeit erheben, und der Verstand nicht unter der Wahrheit stehen bleiben." Bedürfniss der Realität und Anhänglichkeit an das Wirkliche sind Folgen eines Mangels und daher ist die „Gleichgiltigkeit gegen die Realität und das Interesse am Scheine eine wahre Erweiterung der Menschheit, ein entschiedener Schritt zur Cultur." Die Nichtgebundenheit der Einbildungskraft an die Forderungen der Noth und des Wirklichen zeugt von äusserer, die Fähigkeit sich unabhängig vom Stoff durch sich selbst in Bewegung zu setzen und diesen von

*) S. 134. Ebend.
**) S. 136. Ebend.

sich zu halten," von innerer Freiheit. „Die Realität der Dinge ist der Dinge Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk und ein Gemüth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut."

Dieser Schein ist ästhetischer Schein, den man von der Wahrheit und Wirklichkeit unterscheidet, nicht logischer, den man mit beiden verwechselt, geliebt, weil „er Schein ist, und nicht, weil man ihn für etwas Besseres hält." Ihn verachten, heisst alle schöne Kunst verachten. Ihm zunächst dienen das Auge und das Ohr, in „welchen die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen und das Objekt von uns entfernt ist, das wir in den thierischen Sinnen unmittelbar berühren." Der wilde Mensch geniesst mit den Sinnen des Gefühls; sobald er „anfängt mit dem Auge zu geniessen," ist er auch schon „ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet." Diesem, der „am Schein Gefallen findet," folgt der nachahmende Bildungstrieb, der „den Schein als etwas Selbstständiges behandelt." Auf diesen, der „sich vom Menschen als vorstellenden Subjekte herschreibt", hat derselbe ein „absolutes Eigenthumsrecht" und darf damit unbedingt nach seinem Gesetze schalten, zusammenfügen, was die Natur trennte, „sobald er es nur irgend zusammendenken kann," trennte, was die Natur verknüpfte, „sobald er es nur in seinem Verstande absondern kann." Er übt es aus in der Kunst des Scheines, und je mehr er „die Gestalt vom Wesen trennt," desto mehr „erweitert er nicht nur das Reich der Schönheit, sondern bewahrt er auch die Grenzen der Wahrheit." Er übt es aber auch nur in der Welt des Scheines, so „lang er sich im Theoretischen gewissenhaft enthält, Existenz davon auszusagen" und „im Praktischen, Existenz dadurch zu ertheilen." Der Dichter „tritt auf gleiche Weise aus seinen Grenzen, wenn er seinem Ideale Existenz beilegt, und wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt. Denn beides kann er nicht anders zu Stande bringen, als indem er entweder sein Dichterrecht überschreitet, durch das Ideal in das Gebiet der Erfahrung greift, und durch die blosse Möglichkeit wirkliches Dasein zu bestimmen sich anmasst, oder indem er sein Dichterrecht aufgibt, die Er-

fahrung in das Gebiet des Ideals greifen lässt und die Möglichkeit auf die Bedingungen der Wirklichkeit einschränkt*)."

So weit, aber auch „nur so weit er aufrichtig ist, (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt) und nur soweit er selbstständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt) ist der Schein ästhetisch." Mag der Gegenstand, an dem wir den Schein finden, Realität haben, „unser Urtheil wenigstens darf auf dieselbe keine Rücksicht nehmen: denn soweit es die Rücksicht nimmt, ist es kein ästhetisches." Zwar wird uns „eine lebendige weibliche Schönheit eben so gut, und noch ein wenig besser als eine so schöne, blos gemalte gefallen; aber insoweit sie uns besser gefällt als die letztere, gefällt sie nicht mehr als selbstständiger Schein, gefällt sie nicht mehr dem rein ästhetischen Gefühl; diesem darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, muss das Wirkliche nur als Idee gefallen; aber freilich erfordert es noch einen ungleich höheren Grad der schönen Cultur, in dem Lebendigen selbst nur den schönen Schein zu empfinden, als das Leben an dem Scheine zu entbehren."

Fragen wir: In wie weit darf Schein in der moralischen Welt sein? so ist die Antwort kurz und bündig: insoweit es ästhetischer Schein ist. Dieser wird der Wahrheit und Realität nie gefährlich werden, denn er „wird nicht allgemein, so lange der Mensch noch ungebildet genug ist, um einen Missbrauch davon machen zu können, und würde er allgemein, so könnte dies nur durch eine Cultur bewirkt werden, die zugleich jeden Missbrauch unmöglich machte." Unvermerkt baut er mitten in dem „furchtbaren Reich der Kräfte und dem heiligen der Gesetze an einem dritten fröhlichen Reich des Spiels und des Scheines, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heisst, sowohl im Physischen als Moralischen entbindet." Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt, wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm

*) S. 140. Ebend.

im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüber stehen. „Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches.“ Der erste Staat macht die Gesellschaft blos „möglich, indem er die Natur durch Natur bezähmt,“ der zweite macht sie „moralisch nothwendig,“ indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft, der „ästhetische allein macht sie wirklich, weil er den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht.“ Das Bedürfniss „nöthigt“ den Menschen in die Gesellschaft; die Vernunft „pflanzt gesellige Grundsätze in ihn;“ die Schönheit „ertheilt ihm den geselligen Charakter*).“ So weit der Geschmack regiert, wird „kein Vorzug, keine Alleinherrschaft geduldet.“ Im „ästhetischen Staat ist alles, auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat,“ im Reich des ästhetischen Scheines wird „das Ideal der Gleichheit erfüllt, das der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisirt sehen möchte; und wenn es wahr ist, dass der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und vollkommensten reift, so müsste man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur desswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben.“ Fragen wir aber, wo er zu finden, dieser „Staat“ des schönen Scheines, so entgegnet Schiller mit feiner Anspielung auf die eigene Umgebung des geistreichen Prinzen, an welchen diese Briefe gerichtet sind, „der That nach möchte er wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik in einigen wenigen auserlesenen Cirkeln zu finden sein, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht, und weder nöthig hat fremde Freiheit zu kränken um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen um Anmuth zu zeigen**).“

Wir sind bei diesen Briefen ausführlicher gewesen, als es

*) S. 153. Ebend. Vgl. Ritter a. a. O. S. 117.
**) S. 157. Ebend.

das strenge Sachinteresse verlangt, sowohl um des unsterblichen Verfassers, als um der Erhabenheit und des weltumfassenden Charakters der Anschauung willen, welche sich darin von der Würde und Bestimmung der Kunst und der Aesthetik überhaupt kundgibt. Diese Briefe sind die beredteste und zugleich würdigste Vertheidigung einer Wissenschaft, die einer solchen bei Vielen leider! immer noch nur zu sehr bedarf, zumal in einer Zeit, die weit mehr noch als die Schillers den „Nutzen zum Idol" erhoben hat. Sie sind zugleich die gewinnendste und reizendste Gestalt, in welcher Kants ästhetische Ideen jemals das grosse nicht nur, sondern das hoch und wahrhaft ästhetisch gestimmte Publikum für sich geweckt und eingenommen haben. Durch Schillers Briefe ward die Kant'sche Aesthetik die seiner Zeit; wo die feine haarscharfe Dialektik der ästhetischen und teleologischen Urtheilskraft, die Zweckmässigkeit ohne Zweck, die begriff- und interesselose Schönheit nur wie unverstandener Wortschall verklungen wäre, riss die Fasslichkeit des „Spieltriebs" und die culturhistorische Bedeutung der Schönheit die Geister und Gemüther hin. Wie Reinholds Briefe die Kritik der reinen Vernunft zur herrschenden Philosophie, so machten die Schillers die der Urtheilskraft zur tonangebenden Aesthetik. Wie er selbst die kritische Philosophie aus jenen, so lernten Tausende Kants Aesthetik nur aus diesen kennen, und die Liebe und Verehrung für Schiller, den Dichter, öffnete Herz und Ohr für Kant, den Philosophen. Mit dem Begriffe des „Spiels" gab Schiller seiner Zeit ihr ästhetisches Schlagwort. Es ist nicht seine Schuld, wenn sie dasselbe missverstehend das Schöne oft zur „Spielerei" herabzuwürdigen sich vermass.

Die übrigen ästhetischen Abhandlungen Schillers enthalten theils nur Anwendungen der Theorie, die er in den Briefen mit aller jener philosophischen Gründlichkeit entwickelt, deren er überhaupt fähig war, theils schliessen sie sich so eng an die Kant'schen Erörterungen an, dass sie weder wie die Briefe das Verdienst einer neuen verständlichern Terminologie für sich haben. Das letztere ist der Fall in der ersten Abhandlung über das „Erhabene" (im 3. Stück der neuen Thalia 1793), von welcher ein Theil unter der Ueberschrift: „Ueber das Pathetische" der

Ausgabe von Schillers Werken eingereiht ist, während an die Stelle des ganzen Aufsatzes die zweite spätere Bearbeitung des Begriffs vom Erhabenen trat, welche sich im 12. Band S. 346—69 findet. In jener bestimmt er das Erhabene in einer Weise, die ganz mit Kants Erklärung des dynamisch oder moralisch Erhabenen übereinstimmt, „als ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ist.“ Da nun „der Widerstand nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werde,“ so müsse „das Sinnenwesen tief und heftig leiden; Pathos müsse dasein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundthue und sich handelnd darstellen könne.“ Aber auch nur dazu, denn an sich sei der Affekt als Affekt gleichgiltig und ohne allen ästhetischen Werth: das Pathetische nur ästhetisch, so weit es erhaben sei; Wirkungen aber, welche bloss auf eine sinnliche Quelle schliessen lassen und blos in der Affektion des Gefühlsvermögens gegründet sind, seien dies nie, wie viel Kraft sie auch verrathen mögen, denn „alles Erhabene stamme nur aus der Vernunft.“ Darum setze alles Erhabene erstens eine Macht und zweitens die Furchtbarkeit dieser Macht voraus, vor welcher wir zittern und zugleich, „weil wir uns bewusst werden, dass wir auch selbst als ein Opfer dieser Macht für unser freies Selbst, für die Autonomie unserer Willensbestimmungen nichts zu fürchten haben werden,“ uns erhaben fühlen. Dieser Uebergang geht in moralischen Gemüthern sehr schnell und leicht vor sich. „So wie die Imagination (durch die Gegebenheit der Gefahr) ihre Freiheit verliert, macht die Vernunft die ihrige geltend; und das Gemüth erweitert sich um desto mehr nach Innen, indem es nach Aussen Grenzen findet.“ Wir geben die „prekäre Schutzwehr,“ im Reich der Sinne völlig auf, und werfen uns „in die unbezwingliche Burg unserer moralischen Freiheit, um dadurch „eine absolute und unendliche“ Sicherheit zu finden. Bei allem Pathos müsse der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt sein. Ohne jenes sei er kalt, ohne diese empörend. „Aus aller Freiheit des Gemüths muss immer der Mensch, aus allen Leiden der Menschheit muss immer der selbstständige oder der Selbstständigkeit fähige Geist durchschauen.“

„Auf zweierlei Weise aber kann sich die Selbstständigkeit

des Geistes im Zustande des Leidens offenbaren. Entweder negativ: wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und dem Zustande keine Causalität für die Gesinnung gestattet wird; oder positiv: wenn der ethische Mensch dem physischen das Gesetz gibt und die Gesinnung für den Zustand die Causalität erhält. Aus dem erstern entspringt das Erhabene der Fassung, aus dem zweiten das Erhabene der Handlung.“ Zu diesem letzten darf „das Leiden des Menschen auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluss haben, sondern muss umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sein.“ Entweder mittelbar, „wenn er aus Achtung für irgend eine Pflicht das Leiden erwählt,“ oder unmittelbar, „wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büsst.“ Dort folgt er mit Freiheit einem Motiv; hier unterliegt er mit Nothwendigkeit einer Macht. „In dem ersten Fall erscheint er als moralisch grosse Person, in dem zweiten bloss als ein ästhetisch grosser Gegenstand,“ dieser schon durch seinen Zustand uns die Würde der menschlichen Bestimmung, der zweite in seiner Person die Realisirung derselben darstellend. Dieses erzeugt moralische, jenes ästhetische Schätzung. Beide sind nicht nur nicht Eins, sondern nicht einmal nothwendig verbunden, so dass „der nemliche Gegenstand uns in der moralischen Schätzung missfallen, in der ästhetischen sehr anziehend sein kann,“ und dadurch, „dass er ästhetisch brauchbar ist, nicht moralisch befriedigend, und dadurch, dass er moralisch befriedigt, nicht ästhetisch brauchbar ist.“

Wie Schiller hier schon bei seiner vorzugsweisen Rücksichtnahme auf das Pathetische als Gegenstand der tragischen Kunst die wichtige Sonderung Kants des Mathematisch- vom Dynamisch-Erhabenen nicht erwähnt, so berührt er auch in der Umarbeitung jenes Aufsatzes, der vom Erhabenen den Namen führt, vorzugsweise nur das Moralisch-Erhabene. Alle andern Dinge müssen, sagt er S. 346, der Mensch ist das Wesen, welches will. Von zahllosen überlegenen Kräften umgeben, denen gegenüber ihm auch sein Verstand zuletzt kein physisches Mittel der Ueberwältigung mehr anzugeben weiss, ist „seine gerühmte Freiheit absolut Nichts, wenn er auch nur in einem einzigen Punkte

gebunden ist." Wenn seine Natur nicht mehr zureicht, die Natur zu beherrschen, so muss er „aus der Natur heraustreten", und sie, weil er es „realistisch" nicht vermag, „idealistisch" d. i. den Begriff der Gewalt in Rücksicht auf sich vernichten. Dies geschieht, „indem er sich derselben freiwillig unterwirft." Die Cultur, die ihn dazu geschickt macht, ist die „moralische" und der moralisch-gebildete Mensch, und nur dieser, ganz frei. Da aber diese Sinnesart als „Werk der freien Wahl und Ueberlegung" eine höhere, als die gewöhnliche Entwicklung voraussetzt, so besitze „glücklicherweise" schon die „sinnlich-vernünftige" d. i. die menschliche Natur eine „ästhetische Tendenz," welche „durch gewisse sinnliche Gegenstände geweckt und durch Läuterung seiner Gefühle zu diesem idealistischen Schwung des Gemüths cultivirt werden kann." Während das Schöne uns frei macht, „weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmoniren", fühlen wir beim Erhabenen uns frei, „weil die sinnlichen Triebe hier gar keinen Einfluss auf uns haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen, als seinen eigenen Gesetzen stünde."

Schiller zeigt nun, wie Kant, dass das Gefühl des Erhabenen ein gemischtes, aus Wehsein und Frohsein zusammengesetztes, und daraus, „weil es absolut unmöglich sei, dass derselbe Gegenstand in zwei entgegengesetzten Verhältnissen zu uns stehe," erwiesen sei, „dass wir selbst in zwei verschiedenen Verhältnissen zu ihm stehen," dass folglich „der Zustand unseres Geistes sich nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richte, dass die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind, und dass wir ein selbstständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist." Er unterscheidet sodann gleichfalls mit Kant die Beziehung des erhabenen Gegenstandes auf unsere Fassungs- oder auf unsere Lebenskraft. Im ersten Fall „erliegen wir bei dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden," im zweiten „betrachten wir ihn als eine Macht, gegen welche die unsrige in nichts verschwindet." In beiden Fällen „fliehen wir den Gegenstand doch nicht, sondern werden von ihm mit unwiderstehlicher Gewalt angezogen." Der physische

und moralische Mensch „werden hier aufs schärfste von einander geschieden, denn gerade bei solchen Gegenständen, wo der erste nur seine Schranken empfindet, macht der andere die Erfahrung seiner Kraft und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt." Der Zauber des Erhabenen liegt in dem „Widerspruch" zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, wie der des Schönen in der Harmonie zwischen Beiden. Dieses hält uns in der sinnlichen Welt gefangen, jenes verschafft uns einen „Ausweg" aus derselben. Das Schöne macht sich „bloss verdient um den Menschen," das Erhabene „um den reinen Dämon in ihm." Ohne jenes würden wir unserer Menschheit, ohne dieses unseres Geisterberufs, der Rüstigkeit unseres Charakters vergessen und „an diese zufällige Form unseres Daseins unauflösbar gefasselt, unser wahres Vaterland aus dem Auge verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsere Empfänglichkeit für Beides in gleichem Masse ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne desswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen*)."

Unerschöpflich an Wendungen führt er dasselbe Grundthema auch in der 1793 geschriebenen Abhandlung „über Anmuth und Würde" durch. Vom Mythus ausgehend schickt er der Erörterung über die Titelbegriffe eine andere voraus und unterscheidet in der Schönheit dasjenige, was aus den Händen der blossen Natur und „ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes" durch die plastischen Kräfte erzeugt wird, von dem, was sich unter dem Einfluss eines solchen am Menschen entwickelt. Diese „von der blossen Natur nach dem Gesetz der Nothwendigkeit gebildete Schönheit zum Unterschied von der, welche sich nach Freiheitsbedingungen richtet," bezeichnet er als die „architektonische," als „Schönheit des Baues." An dieser hat seine „Bestimmung" keinen Antheil, weil „vorausgesetzt, dass es jene höhere Bestimmung ausdrückte, sonst auch das Gegentheil jener Bildung schön sein müsste." Wo aber die Natur aufhört, in der Freiheit der Intelligenz, tritt die Willkür und damit der Zufall

*) S. 338. Ebendas.

ein, über welche die Natur nichts mehr vermag. Hier tritt sonach die „Person," das „freie Prinzipium" im Menschen in die Rechte der Natur und übernimmt damit auch ihre Pflichten. „Die Freiheit regiert jetzt die Schönheit. Die Natur gab die Schönheit des Baues, die Seele gibt die Schönheit des Spiels". Die „Schönheit der Gestalt unter dem Einflusse der Freiheit, die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt, ist Anmuth. Die architektonische Schönheit macht dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. Jene ist ein Talent (?), diese ein persönliches Verdienst." Sie kann „nur der Bewegung" zukommen, und festen und ruhigen Zügen nur, insofern diese „ursprünglich nichts als (bei oftmaliger Erneuerung habituell gewordene) Bewegungen waren." Als Bewegungen, die der Freiheit angehören, stehen sie in Beziehung zur Moralität und sind entweder willkürlich oder unwillkürlich, d. i. entweder durch den gewollten Zweck oder durch einen blossen Ton des Empfindungszustandes des Subjekts bestimmt. Beide sind gewöhnlich verbunden, indem wenn eine Person spricht, ihre Gesichtszüge, ja oft der ganze Körper mitsprechen, aber doch so, dass während die willkürliche Bewegung dem Gemüthszustand folgt, die unwillkürliche denselben unmittelbar begleitet, also viel eigentlicher als jene den wahren Gemüthszustand und die innerste Gesinnung des Subjekts zum Ausdruck bringt. Daher „sieht man wohl aus den Reden eines Menschen, wofür er will gehalten werden, aber das, was er wirklich ist, muss man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte, und aus seinen Gebärden, mithin aus dem, was er nicht will, zu errathen suchen." Daher ersieht man aus dem architektonischen Theil seiner Bildung, was die Natur mit ihm wollte, aus dem mimischen dagegen, was er selbst mit sich will. Sie ist seine Bildung, nur soweit sie mimisch ist, aber sie ist auch sein, soweit sie dies ist. Je reger der Geist, desto weiter dehnen diese Grenzen des Mimischen sich aus, „an einer Person, die ein langes Leben, ausserordentliche Schicksale und ein thätiger Geist völlig durchgearbeitet haben, ist zuletzt Alles Seele." Da nun der Mensch moralische Person ist, so „fordern" wir deren Ausdruck in seiner mimischen Bildung. Die Vernunft verlangt eine Bildung, die „eine seiner

Bestimmung gemässe Empfindungsart, eine moralische Fertigkeit" ausdrückt. Da er aber zugleich Gegenstand des Sinnes ist, so will, „wo das moralische Gefühl Befriedigung findet, das ästhetische nicht verkürzt sein und die Uebereinstimmung mit einer Idee darf in der Erscheinung kein Opfer kosten." „So streng also auch immer die Vernunft einen Ausdruck der Sittlichkeit fordert, so unnachlässlich fordert das Auge Schönheit." Dieselbe Ursache muss für beide verschiedene Forderungen sorgen. „Seine sittliche Fertigkeit muss sich durch Grazie offenbaren."

Aber da nun der Grund moralisch sprechender Bewegungen überempirisch, die Schönheit aber nur sinnlich ist, so entsteht durch beider Verbindung in der Grazie ein „Widerspruch," der nur dadurch gelöst werden kann, dass „die moralische Ursache im Gemüthe, die der Grazie zu Grunde liegt, in der von ihr abhängenden Sinnlichkeit gerade denjenigen Zustand nothwendig hervorbringe, der die Naturbedingungen des Schönen in sich enthält." Der Geist macht daher das Schöne nicht selbst, sondern die Natur macht es, aber indem der Geist die Natur für das Schöne disponirt, macht er dieses selbst möglich. Litte die Sinnlichkeit vom Geiste Zwang, so wäre es keine Schönheit des Spiels; fehlte ihr der Ausdruck des Geistes, so wäre sie keine Schönheit. Diese wird daher nur, indem „der übersinnliche Grund im Gemüthe die Grazie sprechend und der sinnliche Grund in der Natur sie schön macht," in der „freien Uebereinstimmung von Vernunft und Sinnlichkeit" in der „schönen Seele."

„So wie Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele, so ist die Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung."

„Wenn die Gesetzgebung der Natur durch den Trieb mit der Gesetzgebung der Vernunft aus Prinzipien in Streit geräth, so dass der Trieb zu seiner Befriedigung eine Handlung fordert, die dem moralischen Grundsatze zuwiderläuft, so ist es unwandelbare Pflicht für den Willen, die Forderung der Natur dem Ausspruche der Vernunft nachzusetzen, da Naturgesetze nur bedingungsweise, Vernunftgesetze aber schlechterdings und unbedingt verbinden." Nun drängt die begehrende Natur unwiderstehlich; der Geist, der sich, bevor er ihr willfahrt, an die Vernunft und ihren Ausspruch wendet, er mag nun für oder gegen ihn aus-

fallen, handelt eigentlich „naturwidrig," und Uebereinstimmung mit dem Vernunftgesetze ist nicht anders möglich, als durch einen „Widerspruch mit den Forderungen der Natur." Sonach kann, da weder die Natur, noch die Vernunft ihre Forderungen ändern, der Mensch hier nicht „mit seiner ganzen harmonirenden Natur, sondern ausschliessungsweise nur mit seiner vernünftigen handeln." Er handelt nicht „moralisch-schön, aber moralisch-gross," weil „alles das und das allein gross ist, was von einer Ueberlegenheit des höhern Vermögens über das sinnliche Zeugniss gibt."

Die „schöne Seele" verwandelt sich im Affekt in eine „heroische," Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist „Geistesfreiheit" und „Würde heisst ihr Ausdruck in der Erscheinung." Sie bezieht sich nicht auf den Inhalt, sondern auf die Form des Affekts; lobenswürdige Affekte, denen der Mensch sich blindlings überlässt, fallen aus Mangel an Würde ins Gemeine, verwerfliche, wenn sie von Geistesherrschaft zeugen, nähern sich dem Erhabenen.

„Bei der Würde führt der Geist sich im Körper als Herrscher auf;" „bei der Anmuth regiert er mit Liberalität," dort behauptet er sich durch Strenge gegen den widersetzlichen Trieb, hier übt er Nachsicht, weil er selbst „die Natur in Handlung setzt und keinen Widerstand zu besiegen findet." Anmuth „liegt in der Freiheit der willkürlichen Bewegungen; Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen;" diese zeigt sich und wird gefordert im Leiden (*πάθος*), jene mehr im Betragen (*ἦθος*), denn „nur im Leiden kann sich die Freiheit des Gemüths, und nur im Handeln die Freiheit des Körpers offenbaren." Würde erweckt Achtung, Anmuth Liebe, während der sinnliche Befriedigung einer Begierde versprechende Stoff Reiz hervorbringt. Die Achtung „beugt" sich vor ihrem Gegenstande, die Liebe „neigt" sich zu demselben, die Begierde „stürzt" sich auf ihn. „Bei der Achtung ist das Objekt die Vernunft und das Subjekt die sinnliche Natur. Bei der Liebe ist das Objekt sinnlich und das Subjekt die moralische Natur. Bei der Begierde sind beide sinnlich."

In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dich-

tung (1795 und 96 in den Horen) kehren dieselben Lieblingsgegensätze Schillers unter den Namen des Naiven und Sentimentalen wieder. Indem er das Interesse untersucht, dass die Natur uns einflösst, findet er es auf zwei Punkten ruhend: 1. dass sie nach eigenen und unabänderlichen Gesetzen existire und 2. dass sie naiv sei d. i. mit der Kunst in Contrast stehe und diese beschäme. Jeder Verdacht einer Nachahmung würde dieses nicht ästhetische, sondern moralische von der Schönheit der Form unabhängige Interesse vertilgen. Wir lieben in den Naturgegenständen die Idee des stillen schaffenden Lebens. „Sie sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Cultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen*).“ Sie sind zugleich verlorene Kindheit und höchstes Ideal; „unsere Muster, jedoch ohne uns zu beschämen,“ weil „ihre Vollkommenheit nicht das Werk ihrer Wahl, also auch nicht ihr Verdienst ist.“ „Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt; was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt. Wir sind frei und sie sind nothwendig; wir wechseln, sie bleiben Eins. Aber nur, wenn Beides sich mit einander verbindet, wenn der Wille das Gesetz der Nothwendigkeit frei befolgt, und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor.“ Nach diesem in ihnen, das uns fehlt, ringen wir, um uns denselben in einem unendlichen Fortschritt zu nähern. Des Vorzugs in uns aber vermögen sie entweder niemals, wie das Vernunftlose, oder nicht anders, als indem sie unseren Weg gehen, wie die Kindheit, theilhaftig zu werden.

In allen diesen Eigenschaften ist das Genie den Naturobjekten ähnlich. „Als reine, es versteht sich nicht rohe Natur wirkt der Mensch als ungetheilte sinnliche Einheit und als ein harmonirendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbstthätiges Vermögen haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch mit einander.

*) XII. B. S. 198.

Seine Empfindungen sind nicht das formlose Spiel des Zufalls, seine Gedanken nicht das gehaltlose Spiel der Vorstellungskraft; aus dem Gesetz der Nothwendigkeit gehen jene, aus der Wirklichkeit gehen diese hervor.“ Diese sinnliche Harmonie in ihm hört auf, sobald der Mensch in den Stand der Cultur tritt. Von da an kann er nur noch als „moralische Einheit d. i. als nach Einheit strebend“ sich äussern. „Die Uebereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande wirklich stattfand, existirt jetzt blos idealisch; sie ist nicht mehr in ihm, sondern ausser ihm, als ein Gedanke, der erst realisirt werden soll, nicht mehr als Thatsache seines Lebens.“ Daraus ergeben sich, wenn der Begriff der Poësie, der „kein anderer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben,“ auf jene zwei Zustände angewendet wird, die „zwei einzig möglichen Arten, wie sich überhaupt der poëtische Genius äussern kann.“ „In dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollkommen ausdrückt, muss die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen, — hingegen hier in dem Zustande der Cultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloss eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal, oder, was auf Eins hinausläuft, die Darstellung des Ideals den Dichter machen.“ „Beide sind äusserst verschieden, aber es gibt einen höhern Begriff, der sie Beide unter sich befasst, und es darf gar nicht befremden, wenn dieser Begriff mit der Idee der Menschheit in Eins zusammentrifft.“ Jener ist der „naive“ (antike) dieser der „sentimentalische“ (moderne) Dichter*).

Es ist bekannt, das Schiller unter dem ersten Göthes, unter dem letztern sein eigenes Bild mit Bewusstsein vorschwebte. Beider Eigenthümlichkeiten konnten nicht glücklicher bezeichnet werden. Leicht erkennt man in den Zügen des „Naiven“ die „Anmuth“ und die „spielende Schönheit,“ in denen des „Sentimentalischen“ die „Würde“ und „das Erhabene“ wieder, die natürliche Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft und die

*) XII. Bd. S. 233.

bewusste Erhebung des Geistes über das Sinnliche. Als Resultat des Spieltriebs erscheint die Schönheit in der Entwicklung des Menschen wie seines ganzen Geschlechts, als Anmuth in den durch Freiheit bewirkten Zügen und Geberden der bewegten Gestalt, als weiblich empfangender Spiegel der Natur in dem Genius des naiven Dichters. Dagegen als Aeusserung der Unabhängigkeit des Geistes von der Natur erscheint das „Erhabene" im Pathetischen und Tragischen, als Würde im Ausdruck der menschlichen Gestalt, als bewusst-männliches Anstreben des höchsten Ideals im sentimentalischen Dichter. Bewusstlose Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit als Charakter der Schönheit und bewusste Erhebung der Freiheit über die Nothwendigkeit als Charakter der Erhabenheit ist der Kern und das Grundthema aller Schillerschen Aesthetik.

In den Briefen an Körner trägt die Forschung einen strengeren Charakter*). Er widerlegt Körners Einwand gegen die Kantische Theorie, der einen objektiven Begriff der Schönheit ein objektives Prinzip für den Geschmack fordert, und dasselbe in einer gewissen Lebenskraft zu finden glaubt, die über das Mass des Nothwendigen sich in den Dingen kund gebe. Mit einer solchen, erwiederte Schiller, überschreite er den Standpunkt der Baumgarten'schen Vollkommenheitslehre nicht, denn jedes objektive Prinzip bleibe auf diesem stehn. Allein er glaube den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualificire, und an welchem Kant verzweifle, gefunden zu haben. Zu diesem Zweck, schreibt er, müsse die Schönheit, da sie doch von Begriffen unabhängig sei und gleichwohl dem Bereiche der Vernunft angehören müsse, ins Gebiet der praktischen Vernunft fallen, und zugleich stellt er seine Ansicht vom Schönen als die vierte mögliche Form das Schöne zu erklären, als die sinnlich-objektive hin. Denn wenn die Zweckmässigkeit der Natur darauf zurückgeführt wird, dass wir der Natur theoretische Vernunft, Gedanken leihen, so lag es nah, wie Kant in Bezug auf das Erhabene bereits gethan, die

*) Vergl. Danzel in den Wiener Jahrb. d. Liter. CXXI S. 1 und ff. Ges. Auff. S. 226 u. ffg.

Parallele durch und das ganze ästhetische Gebiet darauf zurückzuführen, dass wir in ihm der Natur auch Vernunft leihn, und zwar praktische oder Freiheit. Zwar könne in der That kein wirkliches Ding frei sein; keines erscheine durch sich selbst bestimmt, sobald man über dasselbe nachdenke; jedes sei durch ein anderes, um des anderen willen da. Aber dies werde alles anders, wenn man die theoretische Untersuchung weglasse und die Objekte bloss nehme, wie sie erscheinen; denn dabei fielen jene Begriffe und Zwecke hinweg, die ihrer Natur nach nie erscheinen können. Das Ding, welches wirklich und im strengsten Sinne bloss erscheint, bei dem also für uns kein äusserer Bestimmungsgrund vorhanden ist, wird sich von selbst als durch sich selbst bestimmt darstellen, und es ist also, damit etwas für sich schön sei, nichts anders erforderlich, als dass es nicht auf einen Grund ausser sich hinweist — und schön heisst also, was keine Erklärung fordert, oder was sich ohne Begriff erklärt, denn einen solchen müssen wir nothwendig der Autonomie leihen *).

Von da ergeben sich zwei Aufgaben: erstlich darzuthun, dass dasjenige Objektive an den Dingen, wodurch sie in den Stand gesetzt würden, frei zu erscheinen, gerade auch dasjenige sei, welches ihnen, wenn es da sei, Schönheit verleihe, und wenn es fehle, diese vernichte, und zweitens zu beweisen, dass Freiheit in der Erscheinung gerade die Wirkung auf das Gesichtsvermögen nothwendig hervorbringe, die wir mit der Vorstellung des Schönen verbunden finden. In Bezug auf die erste wird gefragt, wie denn die Anschauung des einzelnen Dinges beschaffen sein müsse, um als reine Erscheinung die Vorstellung der Freiheit hervorzurufen, und geantwortet, dies werde nur in dem Falle möglich sein, dass das Objekt eine solche Form besitzt und zeigt, die eine Regel zulässt, oder schön werde sein, was der Erscheinung angehörig seine Regel rein in sich selber trägt; die Schönheit beruht

*) Danzel (a. a. O. S. 235 ff. erinnert hiebei an die bekannte plötzliche Uebereinstimmung Göthes mit Schiller auf ganz verschiedenen Wegen. Beide hielten das Schöne für frei, allein Göthe hielt die Erscheinung für wirklich frei, Schiller nur für das gemeine Bewusstsein, das sich nicht erinnert, dass diese Freiheit eine bloss geliehene ist: so blieb nichtsdestoweniger „Göthe Naturalist und Schiller Kantianer".

auf einer Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist; das Schöne besitzt nicht nur Autonomie, sondern Heautonomie.

Die Anlehnung an die Kantische Zweckmässigkeit ohne Zweck ist hier kenntlich, ebenso die Abweisung des moralischen Gehalts oder immanenter Zweckgemässheit. Aber dieses Merkmal ist nichtsdestoweniger Körner'n weder positiv noch objektiv genug, und dies veranlasst Schiller'n in einem spätern Briefe (vom 5. Mai 1793) anzudeuten, er habe jetzt zur grossen Befriedigung Körners ein solches gefunden, ohne dass in den Briefen davon weiter Erwähnung gethan würde.

Die zweite Aufgabe aber, als schon in den Briefen an den Herzog von Augustenburg gelöst, behandelt Schiller gar nicht mehr in den Briefen an Körner. Wie diese das objektive Merkmal des Schönen suchen, so betrachten jene es ausführlich in subjektiver Hinsicht. In ihnen sucht er „durch Induktion, auf psychologischem Wege zu erweisen, dass aus dem zusammengesetzten Begriffe der Freiheit und der Erscheinung der mit der Vernunft harmonirenden Sinnlichkeit ein Gefühl der Lust fliessen müsse, welches dem Wohlgefallen gleich ist, das die Vorstellung der Schönheit zu begleiten pflegt*).“ Daher ist auch die in diesen Briefen als vorhanden betrachtete Aussöhnung der Natur und Sittlichkeit nur vom empirischen Standpunkt derselben aus zu nehmen. Nicht in dem intellektuellen Substrat unseres Ich, in dem sowohl Sinnlichkeit als Sittlichkeit wurzeln, ist das Schöne wirklich und mittels intellektueller Anschauung im Zustand der freien Handlung anschaubar, sondern „das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern ein Imperativ. Es ist gewiss objektiv, aber bloss als eine nothwendige Aufgabe für die sinnlich vernünftige Natur**).“

Kantischer hätte sich Schiller nicht ausdrücken können. „Die Vereinigung des Sinnlichen und der Freiheit im Schönen, welche aber nicht wirklich stattfindet sondern nur supponirt wird, gibt mir die Anschauung der Vereinigung der gleichen Elemente

*) Bei Danzel a. a. O. S. 240.
**) Briefw. m. Körner. III. S. 210.

in mir, welche aber nicht ist, sondern nur sein soll *)." Beide geltend zu machen, die eine mit der andern zu durchdringen, die Freiheit nicht der Bekämpfung des Gegensatzes, sondern der Gegensatzlosigkeit, die naive Erscheinung, ist die wahre sittliche Aufgabe.

Auf zwei im Uebrigen sehr abweichende Naturen hat dieser Ausspruch Schillers gleich sehr nachgewirkt. Während Fr. Schlegel, Schillers Vorsicht bei Seite setzend, von der Forderung der Einheit auf deren Thatsache übersprang, blieb Wilhelm von Humboldt zeitlebens in den von Schiller gezogenen echtkantischen Schranken. Seiner ist daher hier sogleich, Schlegels erst nach Fichte zu gedenken.

Wilhelm von Humboldt.

(1767—1835.)

Wenn wir W. v. Humboldt hier zunächst an Schiller anreihen so geschieht es, weil wie bekannt, keiner seiner Freunde in philosophischer Beziehung stärker auf ihn eingewirkt, und in ästhetischer umgekehrt keiner von ihm stärker empfangen hat, als dieser **). Aus seinem Briefwechsel mit dem Dichter ist ***) allmälig die Schrift über naive und sentimentalische Dichtung erwachsen, die von dem Umstand abgesehen, dass sie die Quelle des Gegensatzes zwischen classischer und romantischer Dichtung wurde, auf W. v. Humboldts ästhetische Ansichten entschiedenen Einfluss geübt hat. Wie seine erste grössere ästhetische Schrift, der Aufsatz „über männliche und weibliche Form †)" den Einfluss von „Anmuth und Würde" verräth, so sein ästhetisches Hauptwerk „Ueber Göthes Herrmann und Dorothea" ††) die Ideen der obigen Abhandlung.

---

*) Danzel a. a. O. S. 241.

**) Man sehe die Aeusserung Göthe's bei Eckermann I. 88., der über diese Einwirkung des entschiedenen Kantianers auf den Dichter nichts weniger als erbaut war. Vgl. über Humboldts Aesthetik R. Haym: Wilhelm v. Humboldt. Berlin 1856. S. 88—172.

***) Vom Sept. 1794 bis Anf. 1796.

†) S. W. I. 215—261. Schillers Horen 1795 St. 3. S. 80—103 u. 4 S. 14—40.

††) S. W. IV. S. 1—268. Aesthet. Vers. I. Theil Braunschweig 1799. 8. XXX. S. 360.

Ganz an Schiller sich anlehnend geht die ersterwähnte Abhandlung von dem Begriff der Schönheit aus, welcher die beiden entgegengesetzten Eigenschaften des Menschen, die männliche Kraft und die weibliche Anmuth vereinigt. In jedem Geschlecht überwiegt eine andere davon; wie das männliche durch die „Oberherrschaft der Form (formositas) und durch die kunstmässige Bestimmtheit der Züge den Verstand," so befriedigt das weibliche Geschlecht „mehr das Gefühl durch die freie Fülle des Stoffs und durch liebliche Anmuth der Züge (venustas)." Aber die „höchste und vollendete Schönheit" erfordert nicht blos Vereinigung, sondern das genaueste Gleichgewicht der Form und des Stoffes, der Kunstmässigkeit und der Freiheit, der geistigen und sinnlichen Einheit, und diese erhielte man nur, „wenn man das Charakteristische beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmelzt, und aus dem innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit bildet" *).

Eine solche aber bildet die Erfahrung nie, die immer den eigenthümlichen Charakter des Individuums dazwischen schiebt, der den allgemeinen Geschlechtscharakter durch Einmischung fremder Züge entstellt und durch Mittheilung seiner zufälligen Schranken von der höchsten Vollendung abhält. Jenes „fremdartige muss abgestreift, die Schranken des Individuums müssen entfernt, doch aber darf keine dürftige Verstandesabstraktion," sondern muss ein „vollständiges sinnliches Bild" geliefert werden, weil „der wahre Geist der Geschlechtseigenthümlichkeit nur in dem lebendigen Zusammenwirken aller einzelnen Züge sich ausdrücken kann."

Hier nun kommt uns die „produktive Einbildungskraft" zu Hilfe, welche „aus dem Gebiete der Erfahrung in ein idealisches übergeht, allen zufälligen Ueberfluss und alle zufälligen Schranken von dem Gegenstande absondert und das Unendliche der Vernunft in ebenso bestimmte Formen einkleidet, als sonst nur die zufällige und beschränkte Geburt der Zeit, das wirkliche Individuum zeigt." Indess auch ihr wird es wenigstens „schwer" ein Bild der „reinen geschlechtslosen Schönheit" zu liefern, als „vollkommenstes Gleich-

*) I. S. 216.

gewicht des Formtriebs und Sachtriebes" *). Statt dessen entstehen, „wenn das Gleichgewicht beider gestört, aber doch die Verbindung derselben nicht aufgehoben ist," statt „der einfachen idealischen Schönheit zwei verschiedene, aber minder vollkommene Gattungen." Ohne Geschlechtscharakter besitzt der Mensch keine eigenthümliche, ohne den menschlichen Charakter überhaupt keine Schönheit. Alle Schönheit beruht „auf freier Verbindung der Form mit dem Stoffe und wenn sich dieselbe auch (insofern man von ihrem hohen Grade abstrahirt) mit dem einseitigen Uebergewicht eines ihrer beiden Elemente verträgt, so erlaubt sie doch nie gänzliche Unterdrückung des andern, oder was auf dieselbe hinausläuft, wirkliche Trennung beider" **).

So widerspricht die Geschlechtsschönheit ewig der Idealschönheit und macht, so lange sie auf die Form Einfluss hat, es unmöglich, sie zum Ideal zu erheben. Wäre der Mensch bloss Natur, so wäre ihm dadurch der Weg zur Idealschönheit versperrt; insofern er aber seinen einseitigen Naturcharakter durch seinen moralischen zum Ideal ergänzen kann, ist er ihm geöffnet. „Je lebendiger sein moralischer Charakter, sei es durch die Gunst der Natur, oder durch die innere Wirksamkeit der Vernunft auch aus der äusseren Bildung spricht, desto mehr verliert der Ausdruck des Geschlechtscharakters seine Einseitigkeit." Aus der Verbindung der Menschheit mit dem Geschlecht geht eine neue „mittlere" Schönheit hervor, in der das Gleichgewicht des Ideals „nur so viel" gestört ist, als es die Beschränktheit endlicher Naturen nothwendig macht. Demnach ist die höchste Schönheit in der Wirklichkeit nie erreichbar, weil sonst das Endliche zum Unendlichen werden müsste. Um der Betrachtung des Schönen sich zu weihen, muss der Mensch sich von aller Parteilichkeit losreissen und geschlechtslos allein der Menschheit angehören. „Nur in solchen glücklichen Momenten gelingt es ihm sein Wesen zum höchsten Gleichgewichte zu stimmen und die Kräfte, womit er der Natur und womit er Gott verwandt ist, in Eins zu

*) Der Verfasser erinnert hier selbst an den Sprachgebrauch der ästhet. Briefe Schillers.

**) S. 240.

verschmelzen.“ Dazu führt die weibliche Form durch Anmuth, indem sie vom Spiel der Sinnlichkeit zum Ernst, die männliche durch Würde, indem sie vom Ernst der Freiheit zum Spiel überleitet. Diese befriedigt mehr die Kunst, jene mehr das Gefühl; die weibliche steht der Schönheit näher, jene der Sittlichkeit. Die Stätigkeit und der Fluss der weiblichen Form erscheint auch „ohne Gehalt“ als „Analogon der Schönheit“, und daher ist diese für das weibliche Geschlecht eine „Schuld,“ für das männliche bloss eine Zugabe, für beide eine Forderung, welcher der Mann durch „mehr Freiheit,“ das Weib durch „mehr Nothwendigkeit“ zu genügen sucht.

Die Schönheit unterscheidet sich von dem Ausdruck, so dass dieser den Charakter auf Unkosten der Freiheit hervorstechen lässt, jene nicht. Jene ist „schön,“ dieser bloss „interessant,“ jene befriedigt Sinn und Geist gleich sehr, dieser mehr den Geist, indem er seine Aufmerksamkeit vom Aeussern hinweg auf das Innere leitet. Während die Schönheit das „Total des Charakters,“ das unendliche Vermögen desselben, aus welchem alle einzelnen Aeusserungen fliessen, ausdrückt, beschränkt sich der Ausdruck bloss „auf die Darstellung des gegenwärtigen Zustandes, also auf eine enge Wirklichkeit.“ Da aber „das Unendliche in der Erscheinung unerreichbar ist, so bleibt freilich auch die höchste menschliche Schönheit im gewissen Verstande nur Ausdruck und es kommt nur darauf an, den letztern der Schönheit zu nähern*).“

Wir stossen hier auf den charakteristischen Satz, dass die Schönheit Idee und ihr keine Erfahrung und keine Natur jemals angemessen sei, der in Humboldts Briefwechsel mit Schiller unaufhörlich wiederkehrt und der Keim zu Schillers Gedanken der sentimentalischen Dichtung geworden ist. Je entschiedener Humboldt auf diesem Gedanken bestand und Schiller selbst daran festzuhalten suchte, desto entschiedener musste Schiller sich bewusst werden, dass es für ihn noch einen andern Ausweg geben müsse. Dichten wie die Griechen und Göthe, sagt Schwab*) treffend, war Schillern unmöglich. Sollte darum seine Poësie nicht

*) S. 251.
**) Leb. Schillers S. 525 nach Hoffm.

die echte sein? In allen modernen Dichtern ist Etwas, wodurch sie von den Griechen abweichen, womit sie aber doch grössere Dinge ausrichten. Ihre Schönheit ist nie total, aber Streben nach Totalität, die unerreichbar bleibt. Ist dieser Mangel wirklich ein solcher? Ist er nicht vielmehr ein Vorzug? Gerade herausgesagt, ein Produkt ist immer ärmer der Geist, je mehr es Natur ist. Wie nun? Sollten die modernen Dichter ihr eigenthümliches Gebiet, das des Geistes nicht behaupten dürfen, nicht das Ideal bearbeiten dürfen, anstatt der Wirklichkeit?

Weil nun die höchste menschliche Schönheit im gewissen Sinne nur Ausdruck bleibt, so ist Ausdruck umgekehrt das einzige erreichbare Ziel menschlicher Kunst. Hier gehen Humboldts und Schillers Ansichten auseinander. Während jener nur rückwärts nach den unerreichbaren Griechen schaute, blickte Schiller nach vornhinaus. Während jener die Kunst nur als Resignation auf die Darstellung der höchsten Schönheit begriff, wusste Schiller dieser Entsagung selbst eine positive Seite abzugewinnen. Die Unerreichbarkeit der Idee ist ein Mangel, aber zugleich ein durch nichts zu ersetzender Vorzug. In dem Mass als der Naturcharakter mangelhaft ist, macht der moralische sich geltend. Die Kraft muss die Fülle, die Würde die Anmuth, der Ausdruck die höchste Schönheit ersetzen. Ohne den Mangel der Fülle käme die Kraft, ohne den Mangel der Anmuth die Würde, ohne die Unerreichbarkeit der höchsten Schönheit die volle Macht des dem Ideal sich annähernden Ausdrucks nicht zur Wirklichkeit.

In dieser Hinsicht ist Schiller auf ästhetischem Gebiet, was Lessing auf dem Gebiet der Wahrheitsforschung war. Lessings berühmte Worte: böte mir Gott in der Rechten die ganze Fülle seiner Wahrheit, in der Linken aber das stets unbefriedigte Streben darnach, ich fiele ihm in die Linke und spräche: Vater, behalte Deinen Reichthum! sind von Schiller nicht minder wahr. Die naive Totalität der hellenischen Dichtung wird von ihm wohl vermisst, aber nicht feige beklagt, er gibt das naturgewordene Ideal auf um die idealgewordene Natur! Sein starker Geist half ihm über die Kluft weg, die ihn von der schönen Natur trennte, in der rastlosen Energie des Idealisirens fand er reich-

lichen Ersatz für das träge Günstlingsgeschenk des fertigen Ideals. Was wäre aus Schiller geworden, wenn sein Geist der trüben Reflexion W. v. Humboldts gegenüber, für den die Natur nur die ewige Schranke war, nicht den Ausweg gefunden hätte, in dieser Schranke selbst nur den Weg zum Unendlichen zu sehen? Wohl durfte Göthe, der die Zeit, wo Schiller mit Humboldt briefwechselte, eine „unselige" nannte, sich freuen, als Schiller über Humboldts lähmende Reflexion hinweg im Bewusstsein seiner Kraft neuen Beruf und Ermunterung fand, mit Humboldt die Unerreichbarkeit der reinen Schönheit erkannte, aber die erreichbare Schönheit darum nicht zu Boden fallen liess.

Humboldt seinerseits machte diesen Uebergang nicht mit und ist für seine Person noch strengerer Kantianer geblieben als Schiller. Während dieser den „Ausdruck" neben der Schönheit als berechtigt anerkannte, und damit den Romantikern die Hand zur Anknüpfung darbot, hielt Humboldt streng an der Unerreichbarkeit der Idee und der alleinigen Berechtigung reiner Schönheit fest, den Blick statt vorwärts nach dem zukünftigen Ideal, rückwärts auf das entschwundene geheftet. Schillers Liebe zu den Griechen ward bald mit Verehrung für Shakespeare getheilt, während Humboldts Bewunderung den Griechen ausschliesslich zugewandt blieb. Daher ist begreiflich, wie Humboldt, der Schillers Dichtungen zur Zeit ihres Briefwechsels so ungemessenes Lob gezollt*), die ausführlichste kritisch-ästhetische Zergliederung nicht einem Werke seines bewunderten Freundes, sondern jenem Gedicht Göthes widmete, in dessen reiner, dem „Ausdruck" des Gegenwärtigen fernstliegender „Idealität" er den wahrsten Nachhall seines entschwundenen Griechenideals zu erblicken meinte.

Dieses Gedicht war „Herrmann und Dorothea." In dem eigenthümlichen Geiste, der diese Dichtung beseelt, glaubte Humboldt in vorzüglich sichtbarer Stärke die doppelte Verwandtschaft zu erkennen, in welcher dasselbe auf der einen Seite mit der allgemeinen Künstler- und Dichternatur überhaupt, auf der andern mit Göthes besonderer Eigenthümlichkeit steht. Es ist ihm „gleichsam der Repräsentant," wie der allgemein künstlerische

*) Vergl. sein Urtheil über die Resignation.

Geist bei Erschaffung des Werkes sich mit der Individualität des Künstlers verschmelzen soll, damit das Universelle im Einzelnen, das Unendliche im Endlichen, die Idee im Einzelfalle zur Erscheinung komme. Daher rühmt er auch nichts so sehr an dem Gedichte, als dass dasselbe einen „reindichterischen Eindruck" zurücklasse, Gestalten darstelle „so wahr und individuell, als nur die Natur und die lebendige Gegenwart sie zu geben, und zugleich so rein und idealisch, als die Wirklichkeit sie niemals darzustellen vermag, in der blossen Schilderung einer einfachen Handlung das treue und vollständige Bild der Welt und der Menschheit" *). Dies aber gerade ist ihm das Wesen der Kunst, welche indem sie „mitten in der beschränkten und endlichen Wirklichkeit lebt, aber so als wäre sie für uns unendlich und unbeschränkt," lediglich der Einbildungskraft angehören kann, der „einzigen unter unseren Fähigkeiten, welche widersprechende Eigenschaften zu verbinden im Stande ist." Was in diesem Zustand vorgeht, muss 1. ein reines Erzeugniss der Einbildungskraft sein, sonst wäre diese nicht herrschend, und 2. eine gewisse äussere oder innere Realität besitzen, sonst wären die übrigen Kräfte der Seele nicht mitthätig. Da aber die Realität, von der hier die Rede ist, sich nicht auf ein Dasein in der Wirklichkeit beziehen kann, so kann dieselbe nur auf Gesetzmässigkeit beruhen, und der Begriff der Kunst kein anderer sein, als der „Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen." Das Geheimniss des Künstlers besteht darin, „die Einbildungskraft durch Einbildungskraft zu entzünden." Um unsere Phantasie zu nöthigen, den Gegenstand, den er ihr schildert, rein aus sich heraus zu erzeugen, muss derselbe frei aus der des Künstlers hervorgehen. Dadurch, als freie Schöpfung des Künstlers erleidet aber jeder, auch der am treuesten nachgeahmte Gegenstand eine Umänderung, indem er aus dem Reich der Wirklichkeit in das der Phantasie eintritt, und wird zu einer andern Höhe erhoben. In jenem steht jede Erscheinung für sich da, und alle Verknüpfung durch Ursache und Wirkung kommt erst durch das Subjekt hinzu, als Thatsache, Realität; im Reiche der Phantasie „besteht nichts mehr, als durch seine Ab-

*) IV, S. 14.

hängigkeit von etwas Anderem," und alles „was nicht anders, als unter der Bedingung eines durchgänglichen innern Zusammenhanges gedacht werden kann," ist als solches im einfachsten Sinn des Wortes idealisch, denn es ist der Realität entgegengesetzt. In einem höhern Sinn heisst idealisch alles das, was alle Wirklichkeit übertrifft. In diesem Sinn wirkt jeder Dichter idealisch, indem er den Gegenstand, selbst wenn er ihn unmittelbar aus der Natur entlehnt, doch immer von Neuem durch die Einbildungskraft erzeugt, und so „jeden Zug in ihm austilgt, der nur in Zufälligkeiten seinen Grund hat, jeden von den andern und das Ganze nur von sich selbst abhängig und so eine Einheit in ihm herrschend macht, welche dennoch keine Einheit des Begriffs, sondern eine der Form ist." Gelingt ihm dies, so stellt er „lauter reine Charakterformen auf, blosse Gestalten, welche die lautere, nicht durch einzelne abwechselnde Umstände entstellte Natur an sich tragen; so ist jede mit dem Gepräge ihrer Eigenthümlichkeit gestempelt, und diese Eigenthümlichkeit liegt blos in der Form, kann nie anders, als durch Anschauen gefasst, nie aber in einem Begriff ausgedrückt werden." Nun erst „wird die Natur durch die Kunst verschönert und veredelt; nun erst erhält der Begriff des Idealischen eine höhere Bedeutung dessen, was keine Wirklichkeit erreichen und kein Ausdruck erschöpfen kann." „Dies ist der einzige Weg, der dem Künstler offen steht, denn das Wesen der Kunst einmal in den Gesetzen der Phantasie, durch die sie allein wirksam ist, erkannt, hebt der Küntler, ohne irgend zu wollen, und bloss indem er seinen Dichterberuf erfüllt, und die Ausführung seines Geschäftes der Phantasie überlässt, die Natur aus den Schranken der Wirklichkeit empor und führt sie in das Land der Ideen hinüber, schafft er seine Individuen in Ideale um *)."

Daraus erhellt wie von selbst, was von der Definition der Kunst, dass sie eine Nachahmung der Natur sein solle, zu halten sei. Zwar umfasst sie zwei Hauptbegriffe der Kunst, den der Realität in der „Natur," und den, dass dieselbe doch anders, als sie wirklich ist, dargestellt werden soll in der „Nachahmung," die

*) S. 25.

nie eine völlige Uebereinkunft erlaubt. Aber der Fehler liegt darin, dass weder gesagt ist, welche Natur, noch wie sie nachgeahmt werden soll, eine Unbestimmtheit, welche durch den Beisatz, man solle nur die schöne und nur schön nachahmen, nicht behoben wird. Denn das „Schöne" ist durchaus unbestimmt und graduell; das „Idealische" dagegen „vollkommen bestimmt." Denn „alles ist idealisch, was die Phantasie in ihrer reinen Selbstthätigkeit erzeugt, was daher vollkommene Phantasieeinheit besitzt." Diese ist immer eine geschlossene Grösse, wenn nicht der Ausführung — denn diese ist nach Stärke und Kraft in jedem Individuum verschieden, — doch der Forderung nach. Die andere Zweideutigkeit aber, die man dadurch hat vermeiden wollen, dass man sagte, die Nachahmung dürfe keine leidende, sondern eine selbstthätige Umwandlung der Natur sein, verlangt über die Art und Gränzen dieser Umwandlung „neue und genau zu reden, unmögliche Bestimmungen."

Daher bleibt der „einzige" Weg, diesen Streit zu schlichten, der „subjektive," der dennoch „nicht weniger zu einer vollkommenen objektiven Definition der Kunst führt." Denn da der Künstler die Natur, d. i. den Inbegriff alles dessen, was für uns Realität haben kann, zu einem Gegenstande der Phantasie macht, so ist die Kunst die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft, die nun nicht anders, als schön sein kann, denn „sie ist ein Werk der Einbildungskraft." Sie muss eine „Umwandlung der Natur" enthalten; denn sie versetzt dieselbe in eine andere Sphäre. Die Definition selbst aber fasst die Bestimmung in sich, welche Schönheit ihr angehören, welche Umwandlung die Natur erfahren soll; keine andere nemlich, als welche jene Versetzung in ein fremdartiges Medium von selbst mit sich bringt.

Aber die vollkommene Herrschaft der dichterischen Einbildungskraft bringt nicht nur „Idealität" sondern auch „Totalität" hervor, entweder indem sie den Kreis der Objekte oder den Kreis der Empfindungen durchläuft, die diese hervorbringen. Sobald uns nun der Dichter, wie er seinem „ersten und einfachsten" Berufe nach zu thun verbunden ist, „ausserhalb der Schranken der Wirklichkeit" versetzt, befinden wir uns „unmittelbar von selbst in der Region, in welcher jeder Punkt das Centrum des Ganzen

und mithin dieses schrankenlos und unendlich ist." Ist der Dichter dazu einmal gelangt, das „Gemüth zu stimmen" d. h. jede auf die Kenntniss der Wirklichkeit gerichtete Stimmung zu unterdrücken, und alle sonst damit beschäftigten Kräfte unseres Geistes allein der Einbildungskraft unterzuordnen, so erfolgt „da die letztere jetzt allein herrschend ist, sie nun auf einmal alles zusammenknüpft, worin sie eine für sich bestehende Kraft, ein eigenes Lebensprinzip entdeckt, und da alles Positive mit einander verwandt und eigentlich Eins ist, alle Absonderung von Individuen aber nur durch Beschränkung entsteht, nothwendig von selbst ein Streben nach einer in sich selbst geschlossenen Vollständigkeit." Ein so gestimmtes Gemüth ist „immer geneigt, von welchem Objekte es auch ausgehen möchte, doch den ganzen damit verbundenen Kreis zu vollenden und immer im eigentlichsten Verstande eine Welt von Erscheinungen auf einmal zusammenfassen"*).

Idealität und Totalität machen das Wesen des künstlerischen Schaffens aus. Jene beruht auf der Möglichkeit dieser, denn „das Idealische besteht gerade darin, dass es sich Alles, aber Alles nur auf seine Weise aneignet;" und begränzt sie andererseits, da „das Idealische die Menge der einzelnen Bestandtheile immer in Massen zusammenschliesst, die aus Einem Punkte betrachtet, ein Ganzes für den Verstand und die Anschauung bilden." Nur indem der Dichter, dessen Geschäft es ist, die Einbildungskraft herrschend und produktiv zu machen, dies Geschäft vollendet, gelangt er zu Idealen d. i. zur Darstellung der Idee in einem Individuum, erreicht er Totalität d. i. Eigenthümlichkeit ohne Einseitigkeit. „Von dem einfachen Ziel, den wirklichen Gegenstand uns gleichsam zum Spiel in ein Werk der Phantasie zu verwandeln, gelangt er dazu, das grösste und schwerste Geschäft, was dem Menschen als seine letzte Bestimmung aufgegeben ist, sich und die Aussenwelt um ihn her auf das innigste mit einander zu verknüpfen, diese erst als einen fremden Gegenstand in sich aufzunehmen, dann aber als einen frei und selbstorganisirten wieder zurückzugeben, auf seine Weise und mit den ihm angebornen Organen auszuführen."

*) S. 31.

Von diesem „hohen und echten Styl,“ der der „einzige echte Prüfstein des wahren ästhetischen Werthes ist, unterscheidet sich der andere, welcher dem „von Natur minder reinen und durch Verwöhnung verdorbenem Geschmacke sogar noch gefälliger schmeichelt.“ Jede Kunst unterliegt der Gefahr, statt die Einbildungskraft völlig frei und selbstthätig zu erhalten, statt sie zu nöthigen, ein bestimmtes Objekt hervorzubringen, sie bloss mit angenehmen und gefälligen Bildern zu erfüllen, mit einem bunten aber unbedeutenden Farbenspiel zu umgeben. Die Dichtkunst aber unterliegt noch einer besonderen nur ihr angehörigen. Da sie durch die Sprache wirkt, also durch ein Mittel, das ursprünglich nur für den Verstand gebildet, erst einer „Umarbeitung“ bedarf, um auch bei der Phantasie Eingang zu finden, so „schweift sie leicht in das Gebiet der Philosophie aus, und interessirt unmittelbar den Geist und das Herz, statt bloss auf die Einbildungskraft einzuwirken.“ „Mehr als irgend eine ihrer Schwester im Stande, auch noch durch etwas, das gar nicht mehr Kunst ist, zu gelten, findet sie überall die mehresten Anhänger, da hingegen die Musik, die Malerei und vor allen die Plastik, in denen sich vielleicht gerade in der hier angegebenen Stufenfolge der Begriff der Kunst immer enger zusammendrängt, nur den immer selteneren echt-ästhetischen Sinn zu fesseln vermögen“ *).

Diese allgemeine ästhetische Forderung erfüllt Herrmann und Dorothea im vorzüglichen Grade. Indem der Dichter sich einzig dem Zuge der gesetzmässig produktiven Einbildungskraft überlässt, bringt er zugleich Ideal- und Totalwirkung hervor und drückt im höchsten Styl der Rede zugleich den hohen Styl der bildenden Kunst aus. Vollständigstes Gleichgewicht, wie es in seiner eigenen Stimmung herrscht, prägt sich auch in seinen Werken aus, die vollständigste Harmonie zwischen Form und Stoff ist das Spiegelbild der Harmonie zwischen dem Unendlichen seines Strebens und der Endlichkeit seiner Erscheinungswelt. Wie die reingestimmte Saite reine Töne erzeugt, so bringt die sich selbst überlassen herrschende Einbildungskraft von selbst das Idealische und Totale hervor, das als Solches die Schönheit

*) S. 40.

ist. Wie Kant auf das Gleichgewicht aller Seelenkräfte, Schiller auf die Harmonie zwischen Formtrieb und Stofftrieb, so führt hier Humboldt die Schönheit auf die freie Gesetzmässigkeit der produktiven Einbildungskraft zurück, ohne sich anders als im Ausdruck von ihrem Sinne zu entfernen. Ihm, wie den beiden Genannten ist das Schöne das Produkt eines exceptionellen subjektiven Zustands, eines Zustands, in welchem das Subjekt zugleich als Nichtsubjekt erscheint, in dem, wie Fichte es kühner, aber bestimmter ausdrückt, der Universalmensch im Individualmenschen zum Durchbruch kommt. Es ist der gemeinsame Zug, das Schöne durch seine psychische Quelle zu bestimmen. Diese Quelle ist subjektiv, die Gemeinsamkeit dieser Quelle stellt im echtkantischen Sinne der Schönheit Objektivität dar. Aus einer Stimmung, die fähig ist, allgemeine Stimmung zu sein, hervorgegangen, besteht die Wirkung der Kunst darin, diese Stimmung allgemein zu machen. Aber die Frage entsteht, ob diese Stimmung erreichbar, ob die Idee der Schönheit, welche aus der allgemeinen Stimmung entspringt, in der Erfahrung je angemessen darstellbar sei? Indem die Kantische Philosophie dieses leugnet, stellt sie selbst die Forderung eines progressus in infinitum auf, in dem die Annäherung der sinnlichen Darstellung an die Idee wohl erstrebt, aber niemals vollendet werden kann, und deren Folge entweder die Resignation auf die Darstellung der höchsten Schönheit, oder die kraftvolle Energie einer neuen Art von Schönheit sein muss der romantischen!

In Schillers Geist:

F. W. Tittmann: Ueber die Schönheit und die Kunst. Berlin, Reimer, 1841.

Viertes Buch.

Vom Auftreten des Idealismus in der Aesthetik (1798) bis auf die Gegenwart.

Erstes Kapitel.

Die Aesthetik des Idealismus.

Die kritische Philosophie hat nach zwei Seiten hin der Fortentwicklung Anknüpfungspunkte geboten. Indem sie sich zur Aufgabe stellte, die Erfahrung begreiflich zu machen, was sofort zur Aufgabe aller folgenden Philosophie ward, entschied die Gestalt, welche sie dem Begriffe der Erfahrung gab, über die Wege welche das Denken nach ihr einzuschlagen im Stande war. Was sie Erfahrung nannte, war das gemeinschaftliche Produkt eines subjektiven von Innen und eines objektiven von Aussen stammenden Faktors, der geistigen idealen *Form* und des sinnlichen realen *Stoffes*. Das Denken, das nach ihr kam, konnte entweder den angeblich realen Stoff zur idealen That des Geistes, oder umgekehrt die ideale Setzung des letztern zum real gegebenen Stoff der sinnlichen Erfahrung hinüberziehen, entweder das Reale ideell, oder das Ideelle real machen. Je nachdem es das Eine oder das Andere that, schieden sich die Gruppen der *idealistischen* und *realistischen* Denker.

Der Halbidealismus der kritischen Philosophie gestattete nur einen halben Schritt nach vorn oder einen halben nach rückwärts zu treten. Es war ein glänzender Beweis des *Fichte*'schen Scharfblicks einzusehen, dass sobald einmal alle übrigen *Formen* der Erfahrung bloss subjektive Geltung behaupten sollten, diejenige, auf welcher das Dasein einer Objektenwelt überhaupt beruht, keine höhere beanspruchen dürfe. Entweder *alle* Formen der Erfahrung blos subjektiv oder *keine*; es gibt kein Drittes.

Wenn der Kriticismus den Formen der Erfahrung nicht eben solches objektives Gegebensein von Aussen zugestehen wollte, wie dem unverbundenen Stoffe derselben selbst — und er konnte diess nicht thun, ohne sich selbst aufzugeben —, so blieb ihm nichts anderes übrig, als zum Idealismus fortzuschreiten. Fichte konnte mit Ruhe glauben, Kants Lehre erst zum Abschluss gebracht zu haben, und Schelling von sich sagen, er behaupte nicht zu wissen, was eigentlich Kant mit seiner Philosophie gewollt habe, sondern was er habe wollen müssen, wenn seine Philosophie in sich zusammenhängen sollte. Die kritische Philosophie mit ihren idealistischen Nachfolgern bildet ein unzerreissbares Ganzes, das nur desshalb an verschiedenen Personen vertheilt erscheint, weil die Vollendung des ganzen Gedankenprozesses die Kraft eines Einzelnen übersteigen müsste. Das Ausdenken eines einzigen Riesengedankens durch einander ergänzende Persönlichkeiten konnte die Ansicht erzeugen, als sei das sich Ablösen der Denker wie Schildwachen auf dem Posten das allgemeine Entwicklungsgesetz der philosophischen Wissenschaft und wie es eine neuere Schule gethan, zum Charakter der ganzen Geschichte der Philosophie erheben, was ursprünglich in der That nur der einer einzigen, freilich einer der bedeutendsten Perioden derselben war.

Darin lag auch der Grund, warum sowenig wie innerhalb des Gedankengangs eines einzelnen Denkers, so innerhalb des Entwicklungsprozesses des gleichsam nur einen Einzigen ausmachenden Idealismus vor der Vollendung des ganzen Weges eine Besinnung möglich ward, und so lange derselbe währte, die entgegengesetzte Richtung, in den Hintergrund gedrängt, nur geringer Beachtung sich erfreuen konnte. Desto lebhafter ist, nachdem der Idealismus einmal vollendet war, die lang zurückgepresste Kraft derselben wieder ans Tageslicht getreten und in dem Masse, als jener als ein historisch Abgeschlossenes der Prüfung zugänglich und überschaulich vorliegt, steht dem Realismus im Bunde mit den mächtigen Thatsachen der Natur eine nachhaltige und regsame Wirkung für die Zukunft der Wissenschaft bevor.

Nur der Einfluss beider Richtungen auf die Aesthetik beschäftigt uns hier, aber niemals ist dieser entscheidender gewesen,

als in dieser Periode derselben. Um die Wette haben Realismus und Idealismus geeifert der Aesthetik einen würdigen Platz im Ganzen der Philosophie anzuweisen, und während ihr jener den Umfang der praktischen Philosophie überhaupt zuwies, hat sich dieser nicht gescheut, sie zum Ausgangspunkte der Philosophie überhaupt, ihren Standpunkt und ihre Methode zum philosophischen zu erheben. Die ganze Philosophie des Idealismus hat einen ästhetischen Charakter angenommen und die Stufe der Kunst dicht an oder in die Stufe des Wissens eingerückt. Indem im Gefolge der weltschaffenden idealistischen That das Philosophiren sich zur Kunst erhob, ist auf einem der Haupthaltepunkte ihres Entwicklungsganges die Kunst selbst zur Philosophie geworden.

In drei Hauptstufen hat der deutsche Idealismus sich entwickelt. Indem das die Formen der Erfahrung als sein Eigen aus derselben in sich zurücknehmende Subjekt die Plünderung des Objekts auch bis auf die das Dasein desselben offenbarende Form der Causalität selbst ausdehnte, machte es sich von demselben insoweit frei, dass die Setzung eines von ihm als Ich unterschiedenen Nicht-Subjekts fortan seine eigene Setzung ward*). Die theoretische Abhängigkeit des Subjekts vom Objekte verwandelt sich sofort in eine praktische Abhängigkeit des Objekts vom Subjekte. Indem jenes nur durch fortwährendes Gesetztwerden von diesem sich erhält, bedarf dieses eines beständigen Anstosses zur Setzung, der ihm nur von Innen aus kommen kann. Die praktische Vernunft hat im subjektiven Idealismus die Oberhand über die theoretische gewonnen.

Die Folge davon ist, dass im subjektiven Idealismus die praktische Vernunft ihren Inhalt fortwährend in der Form der theoretischen setzt, nicht nur das Setzen überhaupt, sondern auch der Inhalt des Gesetzten allein durch die erstere bestimmt wird. Indem das setzende Ich sich an „unbegreifliche Schranken" gebunden wahrnimmt, liegt der Grund dieser letzteren, sowie sie gegeben sind, in der praktischen Vernunft, welche die Sinnenwelt postulirt. Der ganze subjektive Idealismus ist im Grunde nichts Weiteres, als eine Erweiterung der Postulirungsmethode Kants,

*) Schiller an Göthe v. 28. Okt. 1794: „Die Welt ist ihm (Fichte) nur ein Ball, den das Ich geworfen hat und den es bei der Reflexion wieder fängt."

von dem Dasein Gottes und der Unsterblichkeit der Seele auf das der Setzung der Sinnenwelt überhaupt und einer gerade so beschaffenen Sinnenwelt ausgedehnt, wie der Inhalt der Forderung der praktischen Vernunft sie nothwendig macht.

Aber indem so das vom Objekt zum Subjekt rückgehende Erkennen nichts Anderes ist, als ein Wiedererkennen des vom Subjekt in Folge der praktischen Forderung der Vernunft ins Objekt hinausgelegten, muss sich zwischen den Resultaten des theoretischen Erkennens und des praktischen Sollens ein nothwendiger Parallelismus zeigen. Weil das Subjekt nur erkennt, was es selber gesetzt hat, so stimmt das Theoretische mit dem Praktischen zusammen; zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Subjekt und Objekt findet Uebereinstimmung, eine prästabilirte Harmonie statt, deren tiefster Grund in der Alleinherrschaft der praktischen Vernunft und in der Unterordnung des Erkennens liegt, kraft deren nichts anderes gesetzt sein kann, als was vermöge der erstern auch gesetzt sein soll.

So sind Ich und Nicht-Ich nur verschiedene Seiten desselben thätigen Grundes. Zwischen beiden findet sowenig ein Unterschied Statt, das es gleichgiltig ist, ob die eine Vernunft von der Seite des Gesetzten oder des Setzenden angesehen wird. Die Formen, in welchen das Setzende setzt vermöge der praktischen Vernunft, sind dieselben, in denen das Gesetzte gesetzt erscheint vermöge derselben Vernunft, und wir gewahren sie an jenem ebenso deutlich, wie an diesem. Wie das Setzen die Geistes-, so stellt das Gesetztsein die Naturseite der Vernunft dar, und wie die Formen des Setzens und die des Gesetztseins, müssen die Formen des Geistes und der Natur mit einander harmoniren: Geist und Natur ergänzen sich gegenseitig, und wenn der Geist zum Bewusstsein erwacht seine Kenntniss nur der Natur, so hat die Natur ihr Gesetztsein und ihren reichgeformten Organismus nur dem Setzen des Geistes zu verdanken.

Diesem System, das sich auf die ursprüngliche Einheit des Setzenden und des Gesetzten stützt, fehlt nur ein empirischer Beweis, in welchem die prätendirte Einheit des Geistes mit der Natur auch handgreiflich vor Augen läge. Der Geist, der aus seinen Gesetzen die der Natur begreifen will, muss seine Identität

mit derselben in einem entscheidenden Moment auch anschaulich erkennen lernen, um sodann den Muth zu besitzen, die Natur nur für einen noch nicht zum Bewusstsein seiner selbst gekommenen Geist zu erklären. Dies Natursein des Geistes und das Geistsein der Natur müssen zugleich und wie mit einem Schlage sich darstellen, sie müssen erlebt, nicht erwiesen sein.

Hier tritt der entscheidende Punkt in der Geschichte des Idealismus und zugleich derjenige ein, in welchem sich die Stellung der Aesthetik zu demselben kennzeichnet. Die Einheit der Natur mit dem Geiste einmal erwiesen, wird in der stäten Selbstbeobachtung des Gesetzes des Geistes zugleich das Gesetz der Natur erkannt. An die Stelle des Erweisens tritt fortan das blosse Schauen; indem der Denkende dem Geschäft des Denkens zuschaut, erschaut er zugleich das Wesen des Geistes selbst wie das der Natur, die nur der bewusstlose Geist ist. Indem der Philosoph seinen Standpunkt des Beschauers über dem Geiste nimmt, transcendirt er den Geist und damit auch die Natur von demjenigen Standpunkte aus, von welchem die Differenz beider Seiten der Einen Vernunft verschwindet.

Dass in der Kunst die Vernunft Natur werden solle, war der Imperativ, aus dessen consequenter Durchführung die Schillersche Aesthetik erwachsen war; dass in der Kunst die Vernunft mit der Natur Eins sei, ist der Lebenspunkt, von welchem die idealistischen Systeme der neueren deutschen Philosophie ausgegangen sind. Indem sie die von Schiller gestellte Forderung an die Kunst als geschehene Thatsache voraussetzen, muss ihnen die Aesthetik selbst als die unerlässliche Vorstufe, als das eigentliche Eingangsthor in ihre speculativen Systeme dienen.

Das ganze Philosophiren der idealischen Speculation gewinnt dadurch einen ästhetischen, weil auf einer unmittelbaren Anschauung der Einheit des Geistes mit der Natur beruhenden Charakter. Die drei Stufen derselben: der subjektive, der transcendentale und der absolute Idealismus haben zu ihr ein entsprechendes, wenn gleich nicht völlig identisches Verhältniss. Der subjektive sucht sie, der transcendentale besitzt sie, der absolute betrachtet sie als einen blossen Durchgangspunkt, der nicht der Philosophie,

sondern dem philosophirenden Subjekt angehört. Der erste bedarf ihrer als unumgänglicher Voraussetzung, wenn die bewusstlose Thätigkeit des Ich, die Setzung der Sinnenwelt als eine vernünftige erkannt werden soll; der transcendentale beruft sich auf sie, wenn er die Natur als den bewusstlosen Geist, den Geist dagegen als eine zum Bewusstsein ihrer Vernünftigkeit gekommene Natur darstellt; der absolute bedient sich ihrer als einer der phänomenologischen Vorstufen, auf welcher die Einheit des Denkens und Seins, mit welcher die Wissenschaft beginnt, dem philosophirenden Subjekt zuerst unmittelbar erscheint, bevor sie als speculative gewusst wird. Für den ersten geht die Kunst in der Sittlichkeit auf, da das Setzen doch nichts anderes als die Verwirklichung der thatfordernden Vernunft ist; für den zweiten wird die Kunst zur Philosophie, deren Ziel das Einswissen von Geist und Natur in ursprünglicher Identität ist; für den dritten ist sie nur dazu da, sich von der Philosophie, wie das Fühlen vom Wissen aufheben zu lassen. Das Schöne aber ist folgerichtig von allen dreien als Erscheinung der Vernunft in der Sinnlichkeit, sei es in der innern Welt des Geistes als bewusstlose Sittlichkeit, oder in der äussern Welt der Objekte als Geist in der Natur, oder hier wie dort als Idee in der sinnlichen Form, mit einem Worte als Erscheinung des an sich werthvollen Gehalts in der nur durch ihn wertherhaltenden sinnlichen Form aufgefasst worden.

I. J. G. Fichte.
(1762—1814.)

Unter den hervorragenden Denkern des neuesten Entwicklungsganges der Philosophie schien Fichtes ernstem Charakter die Beschäftigung mit dem Schönen und der Kunst am entferntesten zu liegen. Wenigstens ist es bezeichnend, dass die bedeutendste Stelle, in welcher er sich darüber äussert, gerade nur in der Sittenlehre und in der Betrachtung über die „Pflichten des ästhetischen Künstlers“ sich findet, gleichsam um darzuthun, dass seiner strengen Auffassung auch das Schöne nur als Pflicht Aufmerksamkeit zu entringen vermochte. Nicht als ob er den Einfluss desselben auf die Bildung des Menschengeschlechts etwa ge-

ringgeschätzt oder ihm gar die Berechtigung philosophischer Untersuchung versagt hätte, die Aufnahme von Pflichten des Künstlers im unmittelbaren Anschluss an die Pflichten des Volkslehrers beweist vielmehr gerade das Gegentheil: aber seiner praktischen Energie lag die Richtung auf den Staat und die öffentliche Sittlichkeit näher als auf die Kunst, die ihm nur in Beziehung auf jenen und diese eine würdige Stellung einzunehmen schien. So ist es vielleicht nur den drängenden Verhältnissen zuzuschreiben, dass Fichte weder Zeit noch Neigung fand, der Aesthetik gleiche Bemühung zuzuwenden, wie sie der theoretische und praktische Theil der Philosophie bei ihm fanden. Als er auftrat, galt es zunächst das Erkenntnissprinzip zum vollen Ausdruck zu bringen, und als dessen durchgängig reflexible Natur zum Vorschein kam, dem sich verwandelnden Bewusstsein durch den praktischen Trieb einen festen Gehalt zu geben. Dass bei dieser Theilung der philosophischen Arbeit zwischen Erkenntniss und praktischen Trieb, der ästhetische zu kurz kam, ist dann nicht zu wundern.

Neben dem §. 31. der Sittenlehre*) sind vornehmlich „die Briefe über Geist und Buchstab in der Philosophie**),“ ursprünglich (1794) für die Horen bestimmt und vier Jahre später in Fichtes Philos. Jour.***) erschienen, als Quellen für Fichtes ästhetische Ansichten zu betrachten. Nicht nur stammen sie nach seines Sohnes Ausdruck†) aus der ersten und frischesten Zeit der Erfindung seines Systems, sondern sie geben zugleich am ausführlichsten von seinen ästhetischen Prinzipien Kunde. Der Ton dieser Briefe, halbpopulär wie er ist, verräth ihre Bestimmung; die darin sich kundgebende Verwandtschaft mit Schillers ästhetischen Ansichten den Mann, der diese kannte und wie ein Brief Baggesens an Schiller beweist, hochschätzte. Nur ein „Zurückgehen auf allumfassende Einheit in der Anschauung“ vermisste er an ihnen. Er suchte nach Danzels Ausdruck*) „die Re-

*) S. W. IV. S. 353.
**) VIII. S. 270.
***) IX. S. 199—232 und S. 292—305.
†) VIII. Vorr. S. IX.
††) Gesammelte Aufsätze: Ueber den gegenwärtigen Zustand der Kunstphilos. und ihre Aufgabe S. 27.

sultate derselben sich eigen zu machen und sie in sein System zu verweben.“ Die Art, wie dieses geschah, begründet seine Abweichung von der Schillerschen Aesthetik.

Ein eigenthümlicher Unterschied herrscht zwischen Produkten der Natur und der Kunst, die wir geistvoll, und jenen, die wir geistlos nennen. Diese lassen uns kalt und ohne Interesse, stossen uns wol gar zurück, jene ziehen uns an, laden uns ein bei ihrer Betrachtung zu verweilen, uns selbst in ihnen zu vergessen. Das geistvolle Produkt gibt uns nicht bloss das Objekt unserer geistigen Beschäftigung, sondern zugleich das Talent, uns mit demselben zu beschäftigen, es erschafft das Schauspiel und die Zuschauer zugleich, theilt mit demselben Hauch der todten Materie Bewegung und Organisation und der organisirten geistiges Leben mit, während das geistlose gerade denjenigen Sinn, dessen man zum Genusse bedürfte, aufhält und hemmt, durch den fortdauernden Widerstand ermüdet, ja tödtet. Im ersten Fall denkt unser Verstand, dichtet die Einbildungskraft von selbst mit dem Künstler zugleich, und so wie er es will, ohne dass wir ihr gebieten, im zweiten müssen wir immer über uns wachen, das Gebot der Aufmerksamkeit unaufhörlich wiederholen und über seine Beobachtung halten. Jene Produkte beleben den inneren Sinn und jedesmal gerade den, für welchen ihre Auffassung gehört; diese mögen Ordnung und Gründlichkeit und Nutzbarkeit, sie mögen alles haben, was man will, jene belebende Kraft — Geist — haben sie nicht.

Woher kommt nun der Geist und wie haucht ihn der geistvolle Künstler seinem Produkte ein? Die Betrachtung seines Werks lehrt mich Anlagen und Talente in mir mit „angenehmen Befremden“ kennen, die ich selbst nicht kannte. Auf diese berechnete er sein Werk, aber woher kannte er mein Inneres?

Nirgend anders woher als aus der Tiefe s e i n e r Brust erräth er die Verborgenheit der m e i n e n. Er rechnet auf die Uebereinstimmung Anderer mit ihm und rechnet „richtig.“ Unter seinem Einfluss verschwindet die individuelle Sinnesart; der Universalsinn der ganzen Menschheit, nur der wohnet in ihm in der Stunde der Begeisterung, ein G e n i u s. Dieser gibt ihm die Mittel den Gemeinsinn der Andern anzuregen und die Individualität ver-

stummen zu machen, während deren nothwendiger Zusammenhang mit ihrer Wirkung durch keine Beziehung auf ihre Zwecke, durch keine Begriffe gegeben werden kann. Nur durch eigene innere Erfahrung an sich selbst gelangt der Künstler zu ihrer Kenntniss. Was er selbst empfunden hat beim Anblick holder Gestalten ununtersucht auf welchem Wege er zu diesem kam — empfinden wir nach, sobald er jene Gestalten uns mit kalter Besonnenheit vorzaubert.

Aber was ist jener „Universalsinn?“ Wie entsteht der Eindruck auf diesen Sinn in der Seele des Künstlers? warum lässt sich derselbe so schnell und allgemein mittheilen?

„Unabhängig von der äussern Erfahrung, ohne fremdes Hinzuthun soll der Künstler aus eigener Tiefe entwickeln, was allen Augen verborgen in der menschlichen Seele liegt; er soll nur unter Anleitung seines Divinationsvermögens Vereinigungspunkte für die gesammte Menschheit aufstellen, die sich in keiner bisherigen Erfahrung als solche bewährt haben.“ Das einzig Unabhängige im Menschen ist aber der Trieb, die Selbstthätigkeit des Menschen, das was seinen Charakter ausmacht, wodurch der Mensch überhaupt Mensch ist. Durch ihn ist der Mensch vorstellendes Wesen, durch ihn fasst er den „sogenannten“ Stoff der Objekte und bildet ihn zur Vorstellung um, durch ihn ordnet und steigert er diese Vorstellungen zur umfassenden Erkenntniss. Lediglich durch die Selbstthätigkeit wird derselbe Stern „für den Astronomen ein grosser, fester, in unermesslicher Entfernung nach unverbrüchlichen Gesetzen sich bewegender Weltkörper, der für den unbelehrten Naturmenschen immerfort ein Lämpchen bleibt, bei dessen Scheine er sein Ackergeräth zusammensucht.“

Dieser Trieb inwiefern er auf Erkenntniss ausgeht, ist „Erkenntnisstrieb;“ nicht als ob er als solcher ein besonderer „Grundtrieb“ wäre, sondern lediglich als Anwendung der einzigen untheilbaren Grundkraft im Menschen. Als solcher wird er immer befriedigt, denn immer besitzt der Mensch Erkenntnisse, und durch Rückschluss von diesen als Wirkungen auf ein selbstthätiges Subjekt als deren Ursache gelangen wir zur „Idee“ vom Dasein jenes Triebes.

Nicht immer befriedigt wird der Trieb, insofern er ausgeht

auf mehr als blosse Erkenntniss, auf Bestimmung und Veränderung der Dinge und insofern er praktisch heisst in engster Bedeutung, denn der Strenge nach ist jeder Trieb praktisch, da er Selbstthätigkeit ist, — oder inwiefern er ausgeht auf eine gewisse bestimmte Vorstellung, bloss um der Vorstellung willen, keineswegs aber um eines Dinges willen, das ihr entspreche oder auch nur um der Erkenntniss dieses Dinges willen, in welchem Sinne er ästhetischer heissen soll. Zur Erkenntniss beider gelangt man nicht durch eine Folgerung von der Wirkung auf die Ursache, die Frage entsteht daher, wie man zu ihr gelangt?

Alle drei Triebe unterscheiden sich wesentlich von einander. Der Erkenntnisstrieb zielt auf Erkenntniss ab um der Erkenntniss willen. Er ist befriedigt, wenn seine Vorstellung der Sache angemessen ist. Der praktische Trieb zielt auf Beschaffenheiten um der Beschaffenheit willen und ist befriedigt, wenn die Sache seiner Vorstellung angemessen ist. Dort geht das Ding der Vorstellung, hier die Vorstellung dem Produkte voraus, in beiden Fällen geht der Trieb weder auf die Vorstellung allein, noch auf das Ding allein, sondern auf die Harmonie zwischen beiden: im ersten Fall richtet sich die Vorstellung nach dem Ding, im zweiten das Ding nach der Vorstellung. Der ästhetische Trieb dagegen zielt auf eine Vorstellung und auf eine bestimmte Vorstellung, lediglich um ihrer Bestimmung und um ihrer Bestimmung als Vorstellung willen. Die Vorstellung ist ihr eigener Zweck und es wird weder theoretisch nach ihrer Uebereinstimmung mit einem wirklichen Gegenstande, noch praktisch nach einem Objekte gefragt, das mit ihr in Uebereinstimmung gebracht werden soll. Entgegengesetzt dem Erkenntnisstriebe ist der ästhetische Trieb schon dann befriedigt, wenn er die „freie Form des Bildes ohne Abgebildetes“ erzeugt; entgegengesetzt dem praktischen, auch wenn nichts ihm Entsprechendes in der Sinnenwelt hervorgebracht werden soll. Das Geschäft des ästhetischen Triebes ist mit der Entwerfung des Bildes in der Seele vollkommen geschlossen, die Darstellung desselben in der Sinnenwelt kann nur durch den praktischen gefordert sein, der aus irgend einem Grunde in die Reihenfolge der Vorstellungen eingreift, und einen möglichen äusserlichen und fremden Zweck jener Nachbildung in der Wirklichkeit aufstellt. Ebenso kann es geschehen,

dass die Vorstellung eines wirklich vorhandenen Gegenstandes dem ästhetischen Triebe vollkommen angemessen sei, nur bezieht sich die dann eintretende Befriedigung dieses Triebes schlechterdings nicht auf die äussere Wahrheit der Vorstellung; „das entworfene Bild würde nicht minder gefallen, wenn es leer wäre und es gefällt nicht mehr, weil es zufälligerweise zugleich Erkenntniss ist.“ So steht der ästhetische Trieb zwischen den beiden „unverträglichen,“ dem, die Dinge zu lassen, wie sie sind (dem theoretischen) und dem', sie überall und ins Unendliche hinaus umzuschaffen (dem praktischen) in der Mitte. In ihm sind beide Triebe derselbe Trieb und er selbst ist die Darstellung des ganzen „untheilbaren“ Menschen. Der Trieb kann nicht auf die Vorstellung des Dinges gehen, ohne überhaupt auf die Vorstellung um ihrer selbst willen zu gehen, und ebenso „unmöglich war ein Trieb, auf das Ding selbst einzuwirken und es umzuarbeiten, nach einer Vorstellung, die ausser aller Erfahrung, und über aller möglichen Erfahrung hinausliegen sollte, wenn es nicht überhaupt Trieb und Vermögen gab, unabhängig von der wirklichen Beschaffenheit der Dinge Vorstellungen zu entwerfen.“

Auf der zufälligen Harmonie oder Disharmonie des Gegebenen, sei es eines Gegenstandes ausser, oder einer blossen Vorstellung in uns mit der entweder auf ein äusseres Ding oder auf eine Vorstellung in uns (praktisch oder ästhetisch) gerichteten Thätigkeit des Triebes beruht das Gefühl der Lust und Unlust. Im ersten Fall geht die Vorstellung des Gegenstandes, auf welchen der Trieb gerichtet ist, diesem selbst und damit dem Gefühl der Befriedigung oder Nichtbefriedigung voraus; im zweiten ist die Vorstellung der Gegenstand selbst, auf welchen der Trieb hinausführt und Lust oder Unlust knüpft sich unmittelbar an das Eintreten derselben. Im ersten Fall ist daher die Bestimmung des Triebes durch die Vorstellung „charakterisirt;“ sie kann gefühlt werden und wird gefühlt und heisst in diesem Fall ein „Begehren;“ wenn die Bedingungen, unter denen der Gegenstand wirklich werden kann, als nicht, ein „Wollen,“ wenn sie als in unserer Macht stehend angesehen werden. Im zweiten Fall ist sie durch nichts bezeichnet, als durch „die Befriedigung oder Nichtbefriedigung.“ Was vermöge des ästhetischen Triebes in uns ist,

entdeckt sich durch kein Begehren, sondern lediglich „durch ein uns unerwartet überraschendes, in keinem begeiflichen Zusammenhange mit den übrigen Verrichtungen unseres Gemüths stehendes, sondern völlig zweckloses und achtungsloses Behagen oder Missbehagen.“ Daher kommt der praktische Trieb sehr leicht, der ästhetische dagegen fast auf keine Weise in seinen mancherlei Bestimmungen zum Bewusstsein, und so scheint es, als „könnten wir nie vor der wirklichen Erfahrung mit Sicherheit ahnen, was gefallen werde und die Folgerung, dass das, was uns gefallen werde, allen gefallen müsse, bliebe ganz grundlos,“ weil man immer in der Gefahr wäre, eine Lust, die sich auf ein „dunkles, völlig empirisches und individuelles praktisches Bewusstsein“ gründet, mit einer ästhetischen zu verwechseln.

In dem Umstand dabei, dass ästhetische Vorstellungen nur in und vermittels der Erfahrung, die auf Erkenntniss ausgeht, sich entwickeln können, liegt eine neue Schwierigkeit, zugleich aber auch der einzige Ausweg zur Weckung des ästhetischen Sinnes. Auf der ersten Stufe der Bildung überschreit der praktische Trieb alle übrigen und die Erkenntniss selbst dient nur dem Bedürfniss. Sowie aber dieses befriedigt, die dringende Noth behoben ist, erwacht der Trieb nach Erkenntniss um der Erkenntniss willen und unter und zugleich mit der „ruhigen und absichtslosen“ Betrachtung der Gegenstände, indess unser Geist „sicher ist und nicht über sich wacht,“ entwickelt sich ohne unser Zuthun unser ästhetischer Sinn an dem Leitfaden der Wirklichkeit. Indess wir gleichsam noch einmal „zum Ueberflusse“ an den Gegenstand gehen, hat der eine Gegenstand unsere Billigung ohne alles Interesse d. i. „wir urtheilen Alle, dass er so recht und einer gewissen Regel, der wir nicht weiter nachspüren, gemäss sei;“ der andere hat diese Billigung nicht, „ohne dass wir gerade viel Mühe anwenden würden, um ihn anders zu machen.“ „Es scheint uns lediglich darum zu thun, zu zeigen, dass wir einen gewissen Sinn gleichfalls besitzen, und dass wir einer gewissen Kenntniss mächtig sind, die nichts weiter ist, denn Kenntniss, und die zu nichts führen und zu nichts gebraucht werden soll.“ Dieses Vermögen heisst „Geschmack;“ auch die Fertigkeit, richtig und gemeingiltig in dieser Rücksicht zu urtheilen

wird vorzugsweise Geschmack genannt und das Gegentheil davon Geschmackslosigkeit. Von hier, wo es uns schon nicht mehr um die wirkliche Beschaffenheit der Dinge, sondern um ihre „Uebereinstimmung mit unserem Geiste" zu thun ist, erhebt sich die dadurch „zur Freiheit erzogene" Einbildungskraft zur völligen Freiheit; einmal im Gebiet des ästhetischen Triebes angelangt bleibt sie in demselben „auch da, wo er von der Natur abweicht," und stellt Gestalten dar, „wie sie gar nicht sind, aber nach der Forderung jenes Triebes sein sollten," und dieses freie Schönheitsvermögen heisst „Geist." Der Geschmack beurtheilt das Gegebene, der Geist erschafft. Jener ist Jedes Eigenthum, dieser nur Weniger. Der Geist erweitert die an sich in die Grenzen der Natur eingeschlossene Sphäre des Geschmacks, während er in seiner eigenthümlichen Sphäre keine Grenze kennt. Der Trieb, dem er überlassen ist, geht ins Unendliche, auf die „Idee," und inwiefern ein Theil desselben in einem sinnlichen Bilde dargestellt wird, schafft er „Ideale." „Der Geist ist demnach ein Vermögen der Ideale."

So geht der Geist auf die Entwicklung des Triebes im Menschen, der ihn als Intelligenz über die ganze Sinnenwelt erhebt und vom Einfluss derselben losreisst. Diese Intelligenz ist Eine, und was durch das Wesen der Vernunft gesetzt ist, ist in allen vernünftigen Individuen dasselbe. Das Genie kehrt darin ein und seine Produkte sind die der Intelligenz selbst, gemeingiltig, wenn auch nicht immer gemeingeltend. „Für alle liegt auf der Stufenleiter ihrer Geistesbildung ein Punkt, auf welchem dieses Werk den beabsichtigten Eindruck machen würde und nothwendig machen müsste, wenn sie auch bis jetzt diesen Punkt noch nicht erstiegen hätten, oder ihn wegen der niedrigen Stufe, auf der sie anheben, bei der Kürze des menschlichen Leben diesseits des Grabes gar nicht ersteigen könnten. Was der Begeisterte in seinem Busen findet, das liegt in jeder menschlichen Brust und sein Sinn ist der Gemeinsinn des ganzen Geschlechtes*)."

Um diesen Sinn zu „versuchen" und „mitzutheilen," kleidet das Genie seine geistigen Gestalten für andere in körperliche. Es bedarf der Beistimmung nicht, denn es traut seinem „unwider-

*) S. 292.

stehlichen Gefühl," dem zufolge sein Werk gefallen „soll, muss und wird;" es ist seiner selbst gewiss, weil „der Geist ohne sein Verdienst in ihm wohnt;" aber „es will aus Achtung für denselben ihn auch von andern anerkannt wissen." Es will nicht „wie der ungerechte Egoist" der Einzige seiner Art sein und seines Gleichen ausser sich nicht dulden; es will vielmehr, dass „alle ihm gleichen und thut, soviel an ihm liegt, um es dahin zu bringen." Die „Stimmung seines Gemüths drückt er aus in einem beweglichen Körper und die Bewegung, der Gang, der Fortfluss seiner Gestalten ist der Ausdruck der reinen Schwingungen seiner Seele. Diese Bewegung soll in uns die gleiche Stimmung hervorbringen, die in ihm war; er lich der todten Masse seine Seele, dass diese sie auf uns übertragen möchte; unser Geist ist das letzte Ziel seiner Kunst und jene Gestalten sind die Vermittler zwischen ihm und uns, wie die Luft es ist zwischen unserem Ohr und der Saite."

Diese Stimmung des Künstlers ist der „Geist" seines Produktes, die zufälligen Gestalten, in welchen er dieselbe ausdrückt, sind der „Körper" oder der „Buchstabe" desselben. Hier tritt das Bedürfniss der mechanischen Kunst ein, die mit „Leichtigkeit" behandelt sein will, so dass kein Widerstand sichtbar sei, und die ästhetische Stimmung nicht abgebrochen werde. Diese „Leichtigkeit" ist Bedingung der Aeusserung des Geistes, aber nicht dieser selbst; durch sie wird nichts hervorgebracht, als ein leeres „Geklimper," ein „Spiel, das auch nichts weiter ist, denn Spiel." Aber der Künstler thut mehr. Er hebt uns durch seine Kunst auf Augenblicke in eine höhere Sphäre empor, in welcher er selbst webt. Die Beobachtung bloss mechanischer Regeln, die Täuschung, das Erdichtete den Leser für ein Wahres nehmen zu machen, oder gar ihm wichtige moralische Lehren durch sein Werk anschaulich und eindringlich zu machen, reicht dazu nicht aus. Sein Werk ist vollendet, wenn die „Einheit der ganzen Stimmung angedeutet, entwickelt, durchaus gehalten und siegend;" seine Täuschung wahrhaft, wenn das Gemüth des Zuhörers in eine ihm „fremde Stimmung, in welcher er seiner Individualität vergisst" emporgehoben; sein moralischer Werth entschieden, auch wenn dem Leser durch dasselbe „um nichts besser" geworden

ist. Der begeisterte Künstler wendet sich gar nicht an unsere Freiheit, er rechnet auf dieselbe so wenig, dass vielmehr sein Zauber erst anfängt, nachdem wir sie aufgegeben haben: „die unangebauten Felder unseres Gemüths werden doch geöffnet, und wenn wir einst aus andern Gründen uns mit Freiheit entschliessen, sie in Besitz zu nehmen, so finden wir die Hälfte des Widerstandes gehoben, die Hälfte der Arbeit gethan*).“

Hier brechen die Briefe ab, die ein Jahr vor dem Erscheinen der Briefe Schillers über die ästhetische Erziehung geschrieben, einen merkwürdigen Vorläufer derselben gebildet hätten. Der Einfluss der in Schillers „Anmuth und Würde“ (1793) angedeuteten Gedanken scheint hier unverkennbar. Wie dort die Schönheit**) als die Bürgerin zweier Welten bezeichnet wird, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehöre, so wird hier der ästhetische Trieb „als das Mittlere zwischen dem Erkenntniss- und dem praktischen Triebe bezeichnet, als das Ideelle, die Vernunft, aber in Form der Natur, der Unmittelbarkeit des Bewusstseins, wodurch der ästhetische Trieb, beiden Welten angehörend, beide eben vermitteln kann, weil Vernunft und Natur beide auf ursprüngliche Weise in ihm als Eins gesetzt sind***).“ Wie Schiller dort†), so bezeichnet Fichte hier††) das Genie als den „begünstigten Liebling der Natur,“ in dem der höhere wahre universelle Mensch ebenso zur Erscheinung kommt, wie im Instinkt der niedere, individuelle. Das Genie wiederholt den Instinkt auf höherer Stufe, wie der höhere Mensch den niederen. Wie jener die Einheit der individuellen Erkenntniss und des individuellen Bedürfnisses, so ist dieses die Einheit der universellen Erkenntniss und des universellen Bedürfnisses der Vernunft in der Naturform. Darum gibt es auch für das Genie so wenig ein objektives Gesetz, wie es für den Instinkt dergleichen gibt, denn für diesen wie für jenes kann das Befriedigende und Nichtbefriedigende erst aus der Erfahrung erkann

*) S. 300.
**) XI. S. 396.
***) VIII. Vorr. S. IX.
†) S. 419.
††) S. 295.

werden. Wie der Instinkt sich nicht nach den Dingen richtet, sondern die Ursache der Umformung der Dinge wird, so reisst das Genie von der äussern Welt sich völlig los, um vom praktischen Bedürfniss gleich frei wie von der theoretischen Erkenntniss in der Bildung seiner eigenen Vorstellungswelt sich selbst zu befriedigen. So ist der Begriff des Genies ganz nach dem des Instinktes gebildet, nur dass, während der Instinkt, wie der „Kunsttrieb" der Thiere zeigt, sogleich in Handlungen übersetzt wird und dadurch mit dem praktischen Triebe fast ununterschieden zusammenfällt, das Genie zunächst nur auf Erzeugung von Vorstellungen gerichtet und nur so lang befriedigt ist, als nicht der praktische Trieb der Versuchung und des Mittheilens in die Reihe seiner Vorstellungen eingreifend die Verkörperlichung seiner geistigen Gestalten herbeiführt.

Die Aesthetik hätte sonach nach der Absicht jener Briefe die dritte vermittelnde Disciplin zwischen dem theoretischen und praktischen Theile der Wissenschaftslehre sein sollen. Wie jener die Uebereinstimmung der Vorstellung mit dem Objekte, dieser die des Objekts mit der Vorstellung, so sollte die Aesthetik die Bildung der Vorstellung in Uebereinstimmung mit dem Subjekte zum Gegenstande haben. Wie dort die Vorstellungswelt nach der Welt der Gegenstände, hier die Welt der Objekte nach der Vorstellungswelt, so sollte die Freiheit des ästhetischen Triebes eine Vorstellungswelt sein, die nach nichts als der ursprünglichen Natur des ganzen Ichs sich richtete. In der theoretischen Philosophie fühlt das Ich die Objekte, in der praktischen fühlen die Objekte das Ich, in der ästhetischen Welt fühlt das Ich nur sich allein. Ungehemmt und unbehindert fühlt es sich in göttlicher Freiheit; die Kluft zwischen der Welt der Ideen und der wirklichen Welt ist für dasselbe nicht da, weil es weder nach Uebereinstimmung seiner Vorstellungen mit den Dingen, noch umgekehrt nach Harmonie der äussern Welt mit seinen Vorstellungen strebt. Beides ist ihm in gleicher Weise gleichgiltig. Sein Genuss ist Selbstgenuss; seine Vorstellungsthätigkeit um ihrer selbst willen da; ohne Zweck, ohne Absicht, ohne Begriff und Bewusstsein, reines Ausleben seiner selbst, seiner unerschöpflichen Fülle in stets endlicher Begrenzung.

Wesentlich denselben Gesichtspunkt legt Fichte seinen Bestimmungen §. 31 der Sittenlehre über die ästhetischen Pflichten des schönen Künstlers zu Grunde. Nur dass dort in dem Masse als sein ganzer philosophischer Standpunkt sich dahin erweitert hat, im endlichen Ich die Vereinigung zweier entgegengesetzten Prinzipien, eines höhern universellen und eines niedern individuellen zu erblicken, auch die Bedeutung dieses Standpunkts für seine Lehre vom Schönen lebhafter hervortritt. In jedem Ich wohnt ein „Ueberempirisches" und ein „Empirisches," das Ich der Gattung und das Ich des sinnlichen Individuums — „Verstand" und „Herz," wie er sich*) ausdrückt, ein Gegensatz, wodurch er sich den Tadel Solgers**) zugezogen hat. Man begreift nicht, sagt dieser, was das „Herz" hier bedeuten soll. Der Sinn der Worte erklärt sich aus den vorangehenden §§. 29 und 30. Der Gelehrte, sagt Fichte, bildet blos den „Verstand," der moralische Volkslehrer wendet sich bloss an das „Herz." Jener soll blos die „Erkenntniss" des Zeitalters höher steigern, dieser den „schon allgemein vorhandenen Sinn (für das Gute) beleben und stärken." „Verstand" und „Herz" stehen hier daher lediglich für „Erkenntniss" und „praktischen" Trieb. Es ist genau die Wiederholung seiner in der gleichzeitig mit der Sittenlehre (1798) veröffentlichten „Briefen" aufgestellten Theorie, wenn er sagt, die schöne Kunst wende sich weder an den Verstand, noch an das Herz, sondern an das „ganze Gemüth in Vereinigung seiner Vermögen, an ein drittes, aus beiden zusammengesetztes," und „es lasse sich das, was sie thue, vielleicht nicht besser ausdrücken, als wenn man sage, sie mache den transcendentalen Standpunkt zu dem gemeinen***)," d. i. den der „Vernunft" zum „unmittelbaren."

*) IV. S. 353.

**) Erwin. I. S. 77.

***) Was also gar nicht ein blosses Missverständniss Solgers, wie der liter. Referent in Jeitteles ästhet. Lexikon (II. S. 487), Friedr. Wähner meint, sondern Fichtes klar ausgesprochene Meinung ist, wie er denn auch von seinem nur eine zugleich das Sein und das Seinsollen in sich tragende Grundkraft kennendem Standpunkt aus auch nicht anders konnte. Die ganze dort geführte Vertheidigung Fichtes gegen Solger beruht daher auf vollkommener Unkenntniss des Ersteren.

Während der Philosoph sich und andere auf diesen Gesichtspunkt mit Arbeit und nach einer Regel zu erheben suche, stehe der schöne Geist darauf, ohne es bestimmt zu denken; er kenne keinen andern und erhebe diejenigen, welche sich seinem Einflusse überlassen, ebenso unvermerkt zu ihm, dass sie des Uebergangs sich gar nicht bewusst werden. Auf dem transcendentalen Gesichtspunkte werde die Welt gemacht, auf dem gemeinen sei sie gegeben; auf dem ästhetischen sei sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht sei. Die Welt, die wirklich gegebene Natur lasse sich von zwei Seiten betrachten, entweder als Produkt unserer Beschränkung, oder als Produkt unseres freien idealen Handelns. Von jener Seite aus angesehen sei sie selbst allenthalben beschränkt, von dieser aus frei. Die erstere Ansicht nun sei gemein, die letzte ästhetisch z. B. jede Gestalt im Raume ist anzusehen als Begrenzung durch die benachbarten Körper; sie ist anzusehen als Aeusserung der innern Kraft und Fülle des Körpers selbst, der sie hat. Wer der ersten Ansicht nachgeht, der sieht nur verzerrte, gepresste, ängstliche Formen, er sieht die Hässlichkeit; wer der letzten nachgeht, der sieht kräftige Fülle der Natur, er sieht Leben und Aufstreben; er sieht die Schönheit. So bei dem Höchsten. Das Sittengesetz gebietet absolut und drückt alle Naturneigung nieder. Wer es so sieht verhält sich zu ihm als Sklave. Aber es ist zugleich das Ich selbst; es kommt aus der innern Tiefe unsers eigenen Wesens, und wenn wir ihm gehorchen, gehorchen wir doch nur uns selbst. Wer es so ansieht, sieht es ästhetisch an. „Der schöne Geist sieht Alles von der schönen Seite, er sieht alles frei und lebendig*).“ Auch, wenn die nachfolgende Zeile nicht wirklich von der „Anmuth und Heiterkeit“ spräche, die dieser Ansicht zufolge unser ganzes Leben umgibt, müsste uns obige Stelle an Schillers Abhandlung über „Anmuth und Würde“ zurückerinnern. Es ist der Standpunkt der „schönen Seele,“ auf welchen uns jene Fichte'sche Ansicht vom Aesthetischen versetzt, derjenige, „auf dem beide Prinzipien, Erkenntniss und Wille sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten

*) S. 354.

Menschheit ist*)." Daher ist es ganz consequent, wenn Fichte weiter fragt: Wo ist denn die Welt des schönen Geistes? und darauf erwiedert: „Innerlich, in der Menschheit und sonst nirgends." Das einzige wahrhaft schöne Schauspiel ist das der Harmonie zwischen den scheinbar entzweiten, in Wahrheit Eins seienden Seelenkräften, das sich Ausleben des Triebes, denn die wahre vollendete Menschheit ist das frei ungehemmte Schaffen des ganzen ungetheilten Ichs, die heitere Produktivität die der Ausdruck ursprünglicher Gesundheit des ganzen Seelenlebens ist. Die Beziehung seiner Produkte zur wirklichen Welt ist dabei indifferent. Der ästhetische Mensch will weder erkennen noch bilden, er will nichts als leben, frei thätig sein. Die Vernunft ohne Sittlichkeit und die Sittlichkeit ohne Vernunft sind ihm in gleichem Grade gleichgiltig, weder jene, noch diese bringt die Schönheit hervor, sondern die Einheit beider. Eine rein geistige Schönheit ist daher Fichte'n so wenig denkbar, wie eine reine Naturschönheit; Eins wie das Andere hebt den Begriff der Schönheit völlig auf. Die Natur ist ihm nichts anderes als „blosse Sinnenwelt, schematisches, der Idee untheilhaftes Bewusstsein**);" der Geist ihm nichts anderes, als eine Vernunftwelt, ideales, der Sinnlichkeit untheilhaftes Bewusstsein; die ursprüngliche Einheit beider Welten ist die Kunstwelt.

Der Sieg, den die Vernunft über die Sinnlichkeit im gewöhnlichen Menschen nur durch einen Kampf zu erringen vermag, ist in der „schönen Seele des Künstlers" kampflos entschieden. Für ihn ist die gewaltsame Herstellung des ursprünglichen Verhältnisses beider Seelenkräfte überflüssig, weil dasselbe niemals zerrissen worden ist. Wenn der reine Geist Gott, das reine Sinnengeschöpf Thier ist, ist der Künstler allein der ganze Mensch. Seine Erscheinung ist das Schöne.

Schon bei Schiller und bei Kant ist bemerkt worden, welche Unterschiebung dieser Denkweise zu Grunde liegt. Das Gleichgewicht der Seelenkräfte, die Harmonie, die durch ein solches in das ganze Thun und Leben des menschlichen Wesens

*) Schillers S. W. XI. S. 436.
**) VIII. Vorr. S. X.

fliesst, ist an sich ein wohlgefälliger Gegenstand, einer von den vielen, die durch Harmonie gefallen. Statt dessen schieben Kant und Schiller ihn als den einzigen unter, der indem er man weiss nicht warum gefällt, den Widerschein seines Glanzes auf all dasjenige wirft, was aus ihm hervorgeht, oder seine Vorstellung erweckt. So ist das wahre Verhältniss gerade umgekehrt.

Derselbe Fall tritt nun ein bei Fichte. Aus dem Gleichgewicht der verschiedenen Seelenkräfte Kants, aus der Harmonie des Willens mit der Erkenntniss, die nach Schiller das Wesen der schönen Seele ausmacht, ist bei Fichte die ursprüngliche Einheit beider geworden, die nichts anderes, als die hypostasirte Harmonie ist. Es ist derselbe Grund und sind dieselben Folgen. Weil die Harmonie an sich wohlgefällig ist, verbreitet sich dieses Wohlgefallen auch auf die Hypostase derselben im Ich zwischen dem sogenannten Erkenntniss- und dem praktischen Triebe und deren Produkte. Wie Kant und Schiller wendet Fichte die Voraussetzung des Wohlgefallens an der Harmonie unbefangen auf die Harmonie der Seelenkräfte an, ohne wie diese darauf zu achten, dass dadurch die Schönheit, deren Begriff erst erklärt werden soll, aus einem als schön bereits Vorausgesetzten abgeleitet wird. Wenn alles gefallen soll, was aus der Schönheit der Seele hervorgeht, so vergessen wir nicht, dass um von dieser zu sprechen, wir den Begriff dessen, was schön sei, bereits besitzen müssen. Fichte's Erklärung des Schönen ist wie die Schillers und Kants eine petitio principii.

Aber wir sind noch nicht zu Ende. Fichtes Erklärung theilt nicht nur obigen Mangel mit jenen seiner Vorgänger, sondern es sieht mit ihr sogar noch misslicher aus, als mit diesen beiden. Schiller und Kant hatten ein Recht von einem Gleichgewichte zwischen den Seelenkräften, von einer wohlgefälligen Harmonie zwischen Vernunfterkenntniss und Willen, Vernunft und Sinnlichkeit zu sprechen, weil für sie der eine Mensch eine Combination verschiedener Seelenkräfte war. Erkenntniss- und Begehrungsvermögen, Vernunft und Neigung sind für Kant, wie für Schiller nicht blos verschiedene Wirkungsweisen Einer und derselben Grundkraft, sondern wirklich verschiedene Kräfte. Zwischen solchen kann Gleichgewicht, ursprüngliche Harmonie der einen mit

der oder mit den andern statthaben. Was wäre dies aber für ein Gleichgewicht, wo beide Kräfte eigentlich nur Eine sind? Woher soll Harmonie kommen, wenn die harmoniren sollenden eigentlich Eins und dasselbe sind? Schon Lessing hat bei Gelegenheit der Behauptung Mendelssohn's, Leibnitz sei durch Spinoza auf die Annahme der prästabilirten Harmonie gekommen, darauf hingewiesen, wo „Harmonie" herrschen solle, müsse „Verschiedenes" vorhanden sein. „Uebereinstimmung des Dinges mit sich selbst sei keine Harmonie*)." Aber Erkenntniss- und praktischer Trieb sind nach Fichtes ausdrücklicher Behauptung nichts „Verschiedenes;" sie sind nur Aeusserungen Einer und derselben Grundkraft. Wie ist da „Harmonie" denkbar?

Die Stelle der unmöglichen „Harmonie" der „nicht verschiedenen" vertritt in Fichte's Anschauungsweise die „Einheit" der Einsseienden Triebe. Aber die Einheit an sich ist nichts Wohlgefälliges, wo sie nicht als die Einheit eines Verschiedenen d. i. eben als Harmonie auftritt. So entbehrt Fichtes Einheit auch des wohlgefälligen Zaubers, der sich an die harmonische Einheit der Seelenkräfte in Kants und Schillers ästhetischer Anschauungsweise knüpft und von da über die Produkte sowohl, wie über die anregenden Objekte dieser Seelenstimmung verbreitet. Sein „ganzer" Mensch ist blosser einheitlicher Trieb, statt harmonischer Vermählung entgegengesetzter Triebe, er kommt über die nüchterne metaphysische Einssetzung des theoretischen und praktischen Triebes nicht hinaus, statt wie Kant und Schiller die ästhetische Einssetzung der Vernunft und der Sinnlichkeit zu gewinnen.

Natürlich hindert ihn dies nicht, alle Vortheile der letztern für seine eigene Deduktion in Anspruch zu nehmen. Er verfährt in den „Briefen," wie in der „Sittenlehre" gerade so, als stütze sich sein „ästhetischer Trieb" auf eine vollständige Harmonie des Erkenntniss- und des praktischen Triebes, während er doch als die Einerleiheit Beider eigentlich Null sein müsste. Hier fängt indessen schon bei Fichte jenes Spiel mit physikalischen Begriffen

---

*) Lessing's S. W. XI. 112. Vgl. des Verfassers Leibnitz und Lessing (Sitzungsber. d. Wien. Akad. Philos.-Histor. Cl. XVI. S. 379).

an, welches fortan bestimmt war, die Metaphysik und Psychologie für geraume Zeit in unabsehbare Verwirrung zu versetzen. Es scheint leicht einzusehen, dass nach den ersten Grundsätzen der Mechanik zwei gleiche entgegengesetzte Aeusserungen derselben Kraft einander auf Null reduciren. Fichte bedenkt sich keinen Augenblick, die Einheit zweier entgegengesetzter Aeusserungen derselben Grundkraft als ästhetischen Trieb für das Ganze der Menschheit, für das Höhere im Ich, für den Urquell alles Lebens und aller Schönheit zu erklären. Die physikalische Geographie hat Kant, die treue Anhängerschaft an diesen ohne Zweifel Schiller vor ähnlichen physikalischen Seltsamkeiten behütet. Jener wusste zu gut, dass vom „Gleichgewicht" nur zwischen verschiedenen Kräften die Rede sein könne, dieser nahm Vernunft und Sinnlichkeit, wie sie Kant bezeichnet hatte, als verschieden an, wenn er sie auch nicht wie dieser als unversöhnlich entgegengesetzt betrachtet wissen wollte. An die Einerleiheit beider dachte weder der Eine, noch der Andere.

Nicht umsonst hat Solger, scharfsichtiger gegen Andere als gegen sich selbst, bemerkt, dass Fichte, wollte er ganz consequent verfahren, eigentlich hätte die Kunst als etwas ganz fremdartiges betrachten und aus seinem System herauswerfen müssen. Aus der Harmonie der Vernunft mit der Sinnlichkeit entspringt vielleicht eine neue Welt, aus der Einerleiheit der Vernunft mit der Sinnlichkeit entspringt eben nur wieder die alte. Jene schliesst nicht aus, dass indem die Kunst die Form der Vernunft mit dem Stoffe der Sinnlichkeit harmonisch eint, sie dem Inhalt nach wenigstens nicht an den Inhalt der Vernunft gebunden sei; diese indem sie den praktischen Trieb mit dem theoretischen für Eins erklärt, bindet die Kunst in Form und Inhalt ans Praktische. Damit aber fällt Fichte nach Danzels richtiger Bemerkung selbst hinter Kant zurück, der das Schöne dem Sittlichen nur der Form nach verwandt erklärt. Der alleinige Inhalt der Kunst wird nach ihm das Sollen und das Schöne dem Sittlichen geradezu untergeordnet. „Wir müssen uns hüten, sagt Danzel*) in Fichtes Ansichten nicht mehr hineinzulegen,

*) A. a. O. S. 28.

als sie bei ihm enthalten.“ Seine Ansicht, dass der ästhetische Künstler den transcendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen macht, oder wie man es auch ausdrücken kann, das gemeine Bewusstsein mit dem Inhalt des transcendentalen erfüllt, tritt mit einer „gewissen prophetischen Würde“ auf und scheint der Kunst „grosse Tiefe“ zu geben. Aber was ist denn der Inhalt seiner transcendentalen Thathandlung? „Indem wir sittlich handeln, vollführen wir im Grunde nichts, als dass wir uns selbst setzen. Gleichwohl verstehen wir als Handelnde den transcendentalen Standtpunkt noch nicht; dazu gehört noch ein Weiteres. Es ist diess, dass wir uns dessen, dass wir nur uns selbst setzen, mit Bestimmtheit bewusst werden; damit hat sich uns nun freilich die Unendlichkeit des Ich erschlossen, wir schauen es an, wie es über das Nicht-ich hinübergreift; der Abgrund seiner Gegensatzlosigkeit ist vor unseren Blicken eröffnet. In diesen liesse uns also auch der Künstler hineinblicken. Allein es ist bei Fichte gar kein solcher Abgrund vorhanden; eine optische Täuschung stellt uns nach ihm in der Dimension der Tiefe liegend dar, was nur die horizontale Perspektive unseres allbekannten an der Oberfläche hinschreitenden Prozesses ist. Indem das transcendentale Bewusstsein nur aus dem sittlichen Handeln abgeleitet werden sollte, bleibt es vielmehr bei diesem stehen. Das Ich kann sich in Wahrheit gar nicht anders fassen, als im Gegensatz zum Nicht-ich, was uns Höheres vorschwebt, ist nur Ideal; die Selbsterfassung des Ich besteht darin, dass es sich vielmehr vor sich selbst herschiebt; der Abgrund in welchen wir hineinzublicken glauben, ist nicht der fruchtbare Mutterschooss des Geschehens, sondern die unendliche Leere des Sollens.“ Das Ich ist stets ein Jenseitiges, nur durch Handeln zu Verwirklichendes; zu einem wirklich Theoretischen kommt es gar nicht, denn auch das Erkennen ist nur im praktischen Sinne bei ihm zu fassen, als Ueberwindung der bloss stofflichen Objektivität und Assimilation derselben zur Vernünftigkeit; ich studire die Dinge nicht „um sie kennen zu lernen, sondern um mich selbst auszubilden“ — „von diesem allen gewinne ich in der Kunst eine unmittelbare Anschauung, folglich kann der Inhalt selbst nur ein praktischer,“ der Inhalt der Kunst nur der „letzte Inhalt seiner Lehre“ sein; „dieser aber ist das Sollen, rein als solches gesetzt, die vollkom-

men ruhelose Vermittlung und diese kann auf keine Weise als Unmittelbarkeit gefasst werden*)."

So kommen wir denn am Schlusse zum Anfang zurück, dass Fichts ernstem Charakter das Formwesen in der Kunst an sich fern gelegen habe. Es kann uns nicht mehr wundern, dass ihn Schiller „unästhetisch" fand, weil bei aller Bemühung um das Schöne das Praktische, Sittliche immer durchschlug. Umsomehr muss es auffallen, dass das Kunsturtheil Fichtes mit diesem Charakter seiner Kunstlehre im Widerspruch zu stehen scheint und wir von ihm nicht Schiller den „sentimentalen," sondern Göthe, den „naiven" Dichter auf die höchste Stufe gestellt finden. Wir finden den naheliegenden Grund hievon darin, dass ihm selbst über dem von Schiller entlehnten Gedanken der „Unmittelbarkeit" als Charakter der Kunst die Unvereinbarkeit seines eigenen Prinzips mit dieser Naturform verborgen geblieben sei. Dieser Gedanke aber beherrscht, wie wir sehen seine Kunstansicht; vor der harmonischen Stimmung des künstlerischen Genius muss die todte Regel schweigen.

Vielfach anregend durch seine Anschauungsweise der Kunst ist es hier doch zu einer weitern Ausführung seiner Aesthetik bei Fichte nicht gekommen. Nur über die Baukunst finden sich in einem Briefe vom J. 1812*) einige Andeutungen, wobei auf Fichtes Stellung der Künste zu einander zugleich ein spärliches Licht fällt. Hiernach stellt sich die Idee zunächst in einer doppelten Weise dar, theils ihrer blossen Form nach unmittelbar in einer absoluten Anschauung; theils ihrem Inhalte nach. Anschauungen der ersten Art liefert die freie Kunst, Dichtkunst, Malerei, Plastik; wodurch die Kunst auf die „letzte Weise," etwa als durch ihr Werkzeug ausgedrückt werden soll, ist „unmittelbar" als solches begreiflich d. h. durch die Form des Begriffes bestimmt — z. B. der menschliche Körper, der durchaus zweckmässig gebildet ist. Ganz und durchaus allen seinen Theilen und Verhältnissen nach ist derselbe durch seinen Zweck: Werkzeug zu sein der sittlichen Freiheit, und durch die Begreiflichkeit dessel-

*) Danzel a. a. O. S. 29.
**) Fichtes Leb. und Briefw II. S. 460.

ben (als zu übersehende und leicht auf Einheit zurückführende Mannigfaltigkeit) bestimmt und fertig, und die Anschaubarkeit der blossen Form der Idee hat mit dieser Bestimmung desselben gar nichts zu thun. Er ist durch den Begriff seines Zweckes ganz fertig. Wird er nun wirklich praktisches Werkzeug der Idee werden, so wird auch die blosse Form dieser Idee sich an ihm anschaulich machen, über jene erste Bestimmung durch die Idee hinaus, ihr unbeschadet in der durch sie nur bestimmten Sphäre. Wird so die Idee praktisch gemacht durch eine Kunst der Begriffe, die selbst durch den Begriff bestimmt ist, so dass sie im Fall der Ausübung allemal einen bestimmten Zweck und durch die Begriffmässigkeit ihr vorgeschriebenen Regeln hat, so ist sie keine „freie", und erst „jenseits der vollkommenen Erfüllung dieser Gesetze (bestimmte Einheit der Mannigfaltigkeit, die Ordnung gibt und Klarheit), in der Sphäre, die von dieser unbestimmt bleibt, schöne Kunst." Sie verhält sich dabei wie die Redekunst, deren „Gegenbild im Raume" sie ist, während Malerei und Plastik „das Gegenbild im Raume" sind der Dichtkunst, „die durchaus keinen bestimmten Zweck der Belehrung oder Mittheilung hat." Ihr zwar auch nicht „willkürlicher," sondern durch die sittliche Bestimmung des Menschen aufgegebener Zweck ist, „einen Raum für einen bestimmten Gebrauch abzuschliessen: bestimmt durch diese Form und seine Begriffsmässigkeit als die Form alles vernünftigen Wirkens." Durch diese beiden Stücke sind alle Theile des Bauwerks durchaus bestimmt und sie ist insoferne nur praktisch. Dahin gehören alle Theile des Gebäudes, inwiefern sie den Raum absondern, die Grösse desselben, die Verhältnisse der Theile, Eurhythmie, Symmetrie u. s. w. Was bleibt für die schöne Kunst? Nichts, als die „Verzierung," denn über diese „verordnet der Begriff nichts weiter," die den Raum absondernden Wände sind „leer;" aber Verzierung durch die Baukunst, nicht durch eine andere der schönen Künste, etwa Malerei oder Plastik. „Wenn die Baukunst nicht einen Ausdruck der idealen Form aufweist, der ihr aufschliessendes Eigenthum ist, so ist sie gar nicht schöne Kunst."

Dieses ihr ausschliessend Eigene ist das „Denkmal." Hier wird nicht zu einem Gebrauche, sondern „gebaut, bloss damit

gebaut werde, weil das Auszudrückende nur auf diese Weise sich ausdrücken lässt." Dieses nun soll nicht bloss „Hieroglyphe für den Verstand" (wo die Inschrift klarer und kürzer wäre), sondern „Ideen zwar nicht objektiv ausdrückend, aber subjektiv anregend" sein, in welchem Prinzip „das Prinzip aller Verzierung — des Elements der Baukunst als schöne Kunst — liegt von der Arabeske bis zu den erhabenen Thürmen und Säulenhallen der Kirchen und dem andern Eigenthümlichen der antiken und altdeutschen Baukunst, die zur Erhebung des Gemüths einladen."

Ausser dem Angeführten findet sich von einem Briefe Fichte's an Schiller abgesehen, in welchem er die „natürliche Tochter" ihrer „strenggeordneten in sich selber zusammenhängenden organischen" Ganzheit wegen, die „kaum etwas wegzulassen erlaubt," für das „dermalige höchste Meisterwerk des Meisters erklärt*)," nichts die Aesthetik angehendes in Fichtes Werken. Wenn er hier nach seines Sohnes Ausdruck die Grösse des Göthe'schen Dichtergeistes in dessen spätern Meisterwerken ehrte, in welchen es ihm gelungen sei „gerade durch Mässigung der höchsten Kraft die in sich harmonische Schönheit zu erreichen," so scheint seine spätere Vorliebe für die Romantik, namentlich für die religiöse „bis in ihre Nebenabsenker" damit im Widerspruch zu stehen. „In Novalis, wie J. H. Fichte sagt**), besonders seinen geistlichen Liedern sah er neue Quellen echter, tief erfrischender Poësie seinem Zeitalter geöffnet und Tiecks heilige Genoveva erregte bei ihrem ersten Erscheinen ein so nachhaltiges Interesse in ihm, dass er diese Gattung romantisch-religiöser Dramen selbst zur Darstellung philosophischer Ideen glaubte erheben zu können." Diesen scheinbaren Widerspruch zu entfernen ist nichts so geeignet, als das Gewahrwerden ganz ähnlicher bei seinen nächsten Freunden und anhänglichen Jüngern, insbesondere bei Friedrich Schlegel.

*) Briefw. II. S. 326.
**) VIII. Vorr. S. XVII.

II. Schelling.

(1775 — 1854).

Was bei Schiller als Imperativ, bei Fichte als eine Aufgabe erschien, die mit dem ganzen Geist seines Systems in Widerspruche stand, die wirkliche Einheit der theoretischen und praktischen Vermögen, ward durch Schelling zum bestimmten Ausgangspunkt der Philosophie erhoben. Um dem Leben des Geistes zuzusehen, insofern derselbe zugleich die wahre Substanz des theoretischen und praktischen Vermögens des Subjektes ist, bedurfte er einer unmittelbaren Anschauung der wirklichen Einheit des Geistes mit der Natur, die dieser Bestimmung gemäss nicht anders als transcendental sein konnte. Diese fand er in der Aesthetik, welche „den Eingang" zur ganzen Philosophie bildet, „weil nur in ihr erklärt werden kann, was philosophischer Geist ist." Um im Strome der Vorstellungen nicht selbst unterzugehen, bedarf das Ich einer steten Thätigkeit der Selbstanschauung, einer transcendentalen Freiheit, worin sich dieses erhält und welche macht, dass sie von Handlung zu Handlung, von Gedanke, zu Gedanke, von Zeit zu Zeit (wie auf unsichtbaren Fittigen) fortgetragen werde*). Diese aber gewährt die Einbildungskraft, „welche als verbindendes Mitglied der theoretischen und praktischen Vermögen analog der theoretischen Vernunft ist, insofern diese von Erkenntniss der Objekte abhängt; analog der praktischen, insofern diese ihr Objekt selbst hervorbringt. Die Einbildungskraft bringt naiv ein Objekt dadurch hervor, dass sie sich in völlige Abhängigkeit von diesem Objekte, in völlige Passivität versetzt. Was dem Geschöpfe der Einbildungskraft an Objektivität fehlt, das ersetzt sie selbst durch die Passivität, in die sie sich freiwillig, durch einen Akt der Spontaneität gegen die Idee jenes Objekts setzt. Man könnte daher Einbildungskraft durch das Vermögen erklären, sich durch völlige Selbstthätigkeit in völlige Passivität zu versetzen. Man darf hoffen, setzt Schelling dazu, dass die Zeit, die Mutter jeder Entwicklung, auch jene

*) 3. Abh. zur Erläuterung der Wissenschaftslehre. Ges. Schrft. 1. Bd.

Keime, welche Kant in seinen unsterblichen Werken zu grossen Aufschlüssen über dieses wundere Vermögen niederlegte, pflegen und selbst bis zur Vollendung der ganzen Wissenschaft entwickeln werde*)."

So erscheint denn die Kunst als das wahre Organon der Philosophie, insofern in ihr zugleich producirt und reflektirt, Bewusstlosigkeit und Besonnenheit nach Schillers Ausdruck**) in Eins verbunden wird. Im Kunstwerk schauen wir ein völlig in sich abgeschlossenes als dennoch von uns gesetzt an, und ergreifen die Thätigkeit des Ichs in Gestalt eines Produkts, ohne sie darum zum Gegenstand abzutödten. In der Kunst ist die Art wie im Nicht-ich das Ich sich setzt, vollkommen gelöst und erklärt, die Einheit des Ichs und Nicht-ichs unmittelbar erwiesen. Darum folgt aber, dass sich umgekehrt vom Nicht-ich aus zu demselben Resultate muss gelangen lassen. In der ästhetischen Anschauung wird das Ich als ebenso Eins mit dem Nicht-ich, als umgekehrt das Nicht-ich als Eins mit dem Ich erblickt, oder da das Nicht-ich im Gegensatz zum Ich nichts anderes ist, als die Natur, so schaue ich, indem ich die Natur im Geiste anschaue, ebenso den Geist in der Natur an. Das eine ist die Probe des andern, da beide dasselbe sind. Jenes geschieht im „System des transcendentalen Idealismus," dieses in Schellings Rede „über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur***)." In jenem wird das Kunstwerk betrachtet, insofern sich in ihm die freie Thätigkeit des Geistes als Produkt setzt, in dieser, insofern sich in ihm, vom immanenten Leben der Gegenstände selbst ausgehend, dieses als die freie Entfaltung seiner eigenen unendlichen Innerlichkeit erfasst. Im Kunstwerk muss jenes wie dieses zusammentreffen, der Geist sich als Natur, die Natur sich als Geist offenbaren.

Diese durch ihre Form classische Rede macht Epoche in der Geschichte der Aesthetik insbesondere der bildenden Künste. Diese sollen, heisst es†) nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme

*) Ebend.

**) An Göthe v. 27. März 1801. Schwab Schill. Leb. S. 674.

***) 2. Auflage. Berlin 1843.

†) S. 3.

Dichtkunst sein d. i. gleich jener geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst stehe demnach offenbar als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur und könne nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfasst werden. Da sie aber das Verhältniss zur Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poësie gemein habe, so bliebe die Eigenschaft, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft sein soll, als die ihr allein eigenthümliche zurück und nur auf diese kann daher eine Theorie sich beziehen, die für den Verstand befriedigend, für die Kunst selbst fördernd und erspriesslich sein soll.

Nun scheine es zwar, als ob dieses Prinzip durch den Grundsatz der Nachahmung der Natur längst anerkannt, und der Vieldeutigkeit dieses Wortes dadurch zuvorgekommen worden, dass man wollte: nur das Schöne in der Natur solle nachgeahmt werden. Damit war nun behauptet: in der Natur sei das Vollkommene mit dem Unvollkommenen gemischt, das Schöne mit dem Unschönen. Wie solle nun das, dem zu der Natur kein anderes Verhältniss, als das dienstbarer Nachahmung zukomme, das eine von dem andern unterscheiden? Die Art der Nachahmer sei es, dass sie die Fehler ihres Urbildes eher und leichter als seine Vorzüge sich aneignen und so das Hässliche öfter und selbst mit mehr Liebe nachgeahmt worden sei, als das Schöne. „Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogene Form, so sagen sie auch unserem Innern nichts, unser eigenes Gemüth, unsern eigenen Geist müssen wir daran setzen, dass sie uns antworten. Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dinges? Nichts anderes, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein. Nie wird dem, welchem die Natur überhaupt als etwas Todtes vorschwebt, jener tiefe, dem chemischen ähnliche Prozess gelingen, wodurch wie im Feuer geläutert, das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht*)."

*) S. 7. „Die Theile hat er in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band."

Darum tadelt er Winckelmann, welcher lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums lehrte, dass Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur sammt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei. So sei die Schönheit bei ihm nur in getrennten Elementen erschienen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriffe ist und aus der Seele fliesst, auf der andern als die Schönheit der Formen. „Welches thätige wirksame Band nun bindet beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leib, zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen *).“

Darum muss „nicht blos als thätiges Prinzip überhaupt, als Geist und werkthätige Wissenschaft uns das Wesen in der Form erscheinen, damit wir es lebendig fassen.“ Alle Einheit kann nur geistiger Natur und Abkunft sein, und alle Erforschung der Natur ist darauf gerichtet, in ihr selbst Wissenschaft zu finden. „Denn das, worin kein Verstand wäre, könnte auch nicht Vorwurf des Verstandes sein, das Erkenntnisslose selbst nicht erkannt werden.“ Freilich ist die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre; „in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden.“ So sind die Krystalle etwas Geistiges im Materiellen, ist den Gestirnen die erhabenste Zahl- und Messkunst „lebendig eingeboren,“ waltet im All „ein übermächtiger Geist, der schon in einzelnen Blitzen der Erkenntniss leuchtet, aber noch nirgends als die volle Sonne, wie im Menschen hervortritt **).“ Diese werkthätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Nur durch sie, die mit dem unendlichen Verstande ebenso verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher Schönheit fasst, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt, geht der ewige Begriff, der jedem Dinge vorsteht, und im unendlichen Verstande entworfen

*) S. 9.
**) S. 15.

ist, in die Wirklichkeit und in die Verkörperung über. „Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen und vor allen lobenswerth, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Masse trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt*).“

Mit Recht hat Danzel**) diesen Punkt als denjenigen bezeichnet, an welchem Schellings Ansichten in einen grösseren Kreis der Gebildeten durchgedrungen sind und in welchem mit ihm einstimmig zu sein, für Jeden, der darauf Ansprüche mache, in Sachen der Kunst ein Wort mitreden zu dürfen, für eine Ehrensache gelte. Von hier aus hat Schelling den Begriff des bewusstlosen Schaffens, durch welches das Werk erst das Siegel „unergründlicher Realität“ erhalte, so wie den Kampf gegen das „sogenannte Idealisiren“ in die Theorie der Kunst eingeführt, in welcher sich Rumohr, Quandt u. A. ihm angeschlossen haben. Diese Forderung, sagt er, scheine aus einer Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern das Gegentheil von dem allen das Wirkliche sei! Wäre das wirklich der Fall, so müsste der Künstler das Wirkliche nicht erheben oder idealisiren, er müsste es „vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu schaffen.“ Wie aber sollte etwas ausser dem Wahren wirklich sein können und was sei Schönheit, wenn sie nicht das „volle, mangellose Sein“, sei. Nur das „in der Natur in der That Seiende“ stelle die Kunst dar; nie aber könne es ihre Absicht sein, die „sogenannte wirkliche Natur“ zu übertreffen, unter welcher sie stets zurückbleiben müsste. Dass die Bildsäule nicht athmet, von keinem Pulsschlag bewegt und von keinem Blick erwärmt wird, stellt gerade das wahre Prinzip der Kunst ins Licht, nur das wahrhaft Seiende, das Nicht-seiende dagegen als nicht-seiend darzustellen.

Auf dieses „in der Natur in der That Seiende“ im Gegensatz zum Nicht-seienden in derselben kommt nun allerdings alles an, wenn ein Urtheil über das Wesen der Schelling'schen Kunst-

*) S. 15.
**) A. a. o. S. 37.

theorie soll gebildet werden können. Fürs Erste leuchtet ein, dass der Tadel gegen den Grundsatz der Nachahmung der schönen Natur, den Schelling oben aussprach, auch gegen ihn gewendet werden kann, da er nun die „in der That seiende Natur“ von der nicht-seienden unterscheidet und nur jene zur Nachbildung aufstellt. Es ist darum von Wichtigkeit, wenn Schelling gleich darauf bemerkt, dass der „Begriff das allein Lebendige in den Dingen sei,“ alles andere aber „wesenlos und eitler Schatten.“ Dadurch erscheint es als Aufgabe der Kunst, den reinen „Begriff“ der Dinge darzustellen. Fragen wir weiter, was dieser sei, so steht nach S. 15. „jedem Dinge ein solcher ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist.“ „Das Ziel des Künstlers ist es nun, diesen Begriff seines Dinges, wie ihn der unendliche Verstand entwirft, zur sinnlichen Darstellung zu bringen.“

Damit stimmt es überein, wenn Schelling anderwärts sagt, „die Formen der Kunst seien die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind*),“ und das Schöne sei „das Unendliche endlich dargestellt**).“ Denn der ewige Begriff jedes Dinges, den der unendliche Verstand entwirft, ist insofern selbst Unendliches und zugleich das „Urbild“ des Dinges. Indem aber die „schaffende Wissenschaft mit dem unendlichen Verstande nothwendig verbündet ist***),“ lernt „der begeisterte Naturforscher die wahren Urbilder der Formen, die er in der Natur verworren ausgedrückt findet, in den Werken der Kunst und die Art, wie die sinnlichen Dinge aus ihnen hervorgehen, durch diese selbst sinnbildlich erkennen †).“

Aber damit sind wir auch wieder zu den Quellen des Platonismus zurückgekehrt, aus welchen die Lehre von den allein wahrhaft seienden Urbildern der Dinge ursprünglich stammt. Weil nemlich eine blosse Nachahmnng des „in der Natur in der That Seienden,“ welches nichts Anderes als der Geist selbst sein könnte, zu nichts weiter zu führen vermöchte, als zu der steten Wieder-

*) Vorl. über Meth. d. akad. Stud. 317.

**) Syst. d. transc. Idealismus S. 465.

***) S. 15.

†) Vorles. über d. Meth. d. akad. Stud. S. 351.

holung des „Unendlichen im Endlichen," so muss im Geiste selbst eine gewisse Mehrheit des Geistigen vorhanden sein, damit auch eine Mehrheit der sinnlichen Darstellung des Geistigen möglich werde. Dies ist der Grund der Einführung der Urbilder, als eben so vieler Gedankenschöpfungen des unendlichen und zugleich schaffenden Verstandes. Diese sind zugleich so sehr die „in der That seiende Natur," dass dasjenige, was wir Natur nennen, ausdrücklich als das Nicht-seiende gilt. Geschweige dass diese nachgeahmt werden soll, ist es nicht einmal Schellings Meinung, die wahrhaft seiende Natur im sinnlichen Stoff nachzuahmen, da ja diese doch immer wieder nur das „Nichtseiende wäre." Nicht nur die gemeiniglich sogenannte Natur, sondern sogar die Kunst, insofern sie sinnlich darstellt, hat für Schelling keinen Werth, denn sie sind beide ein „Nichtseiendes." Nur in dem Mass, als der formlose Stoff, von dem Künstler bewältigt, gleichsam verschwindet, lässt er die Idee des Künstlers hervortreten, heisst es in der Abhandlung über das Verhältniss des Idealen und Realen in der Natur S. XXXII. Auf dieses allein kommt es an, so dass ein Kunstwerk in dem Grade vollkommener wird, als es sich dem blossen Dasein als Idee nähert. Darum legt er in der Rede so grossen Nachdruck auf das Ueberwiegen der Seele im Kunstwerk, so dass ihm Guido Reni eben dadurch der grösste Künstler ist, dass er ihn geradezu den „Maler der Seele" nennt*). Seine Himmelfahrt Mariens ist das „Aeusserste für die Malerei," weil diese hier sogar das Bedürfniss von Licht und Schatten ablegend und nur mit reinem Lichte wirkend die Durchgeistigung der Materie im reinen Lichtwesen am ausgesprochensten darstellt.

Treffend hat Danzel bemerkt, dass Diejenigen, die sich in der Kunstphilosophie an Schelling anschliessen, eine ziemlich komische Rolle spielen und ihm selbst in dem Lichte jener in der Geschichte der Philosophie allbekannten Freunde erscheinen müssten, welche lästiger sind, als offenbare Feinde. Denn das erhelle, dass von diesem Standpunkte aus die Kunst kein anderes Ziel vor sich hat, als sich selbst aufzuheben. Nichts von dem, was der gemeine Sinn Kunst nennt, kann den Philosophen beschäftigen, sagt

*) S. 52.

er*); sie ist ihm eine nothwendige aus dem Absoluten unmittelbar ausfliessende Erscheinung und nur sofern sie als solche dargethan und bewiesen werden kann, hat sie „Realität." Nur die „intellektuale Anschauung" der Kunst kann den Denker beschäftigen, bei der Kunstbetrachtung ist es ihm (nach Danzels Worten) nicht sowohl um die Kunst selbst, als um ihre Wiederholung in der Philosophie zu thun, um ein Philosophiren bei Gelegenheit der Kunst, etwa über ihren Inhalt, für Kunstphilosophie auszugeben. Aus Abneigung gegen die todte, abgezogene Form macht er die Kunst zum blossen Organ, mittels dessen der Geist im producirenden Produkt seine eigene Thätigkeit anschaut. Ihm ist es nicht um das Werk, sondern nur um die Anschauung zu thun, die der Geist dabei von sich selbst gewinnt. Indem die Kunst ihre Werke nur oberflächlich belebt, stellt sie eben nur das „Nicht-seiende als nicht-seiend" dar; das wahrhaft Seiende ist der Geist in seiner schaffenden Thätigkeit, und die Kunst nur der Spiegel, im welchem der Geist sich selbst beschaut.

Danzel weist zum Beweise, dass die Kunst etwas gebe, was ausserhalb aller Kunst liegt, auf den Bruno hin, in welchem die Schelling'sche Lehre den bestimmtesten Ausdruck findet. Da die Schönheit, heisst es hier, die unbedingteste Vollkommenheit, die ein Ding haben könne, sei, weil jede andere Vollkommenheit nach seiner Angemessenheit zu einem Zwecke ausser ihm geschätzt werde**), so könnten zeitliche und endliche Dinge an sie nur erinnern***); der Hervorbringende erkenne das Göttliche an und für sich nicht, daher sei die Kunst exoterisch †), die ewigen Begriffe der Dinge seien allein ewig und nothwendig schön; mithin die Schönheit dasselbe mit der Wahrheit und beide werden angeschaut in der Idee des Ewigen ††). Es geht nun also, fährt Danzel fort, bei Schelling genau so, wie bei Plato; wir wollen wissen, worin die Schönheit der einzelnen schönen Gegenstände, Natur- oder Kunstwerke bestehe, die wir mit geistigem Auge zwar, aber

*) Meth. d. akad. Stud. S. 308.
**) 2. Aufl. S. 17.
***) S. 19.
†) S. 29.
††) S. 23.

doch zugleich mittels sinnlicher Organe wahrnehmen; aber statt dass uns dies erklärt würde, finden wir uns auf die rein intellektuelle Versenkung in die Schönheit selbst — *αὐτὸ τὸ καλόν* — hingewiesen, und das gemeinhin sogenannte Schöne kommt nur insofern in Betracht, als durch dasselbe jene Eine ungetheilte Anschauung jedesmal in grösserer oder geringerer Intensität hervorgerufen wird.

Noch mehr als an Plato fühlen wir uns durch Schellings Schönheitslehre an Plotinos erinnert. Bei Plato herrscht selbst in der Idee noch der Gedanke des Masses vor, die Anschauung bestimmter Verhältnisse; bei Schelling aber wie bei Plotin verschwindet das Massverhältniss gänzlich; die Schönheit tritt in den Geist, das Innere der Dinge zurück, aus welchem als Seele hervorbrechend sie die finstere Schale wohlthätig durchleuchtet.

Darum ist auch hier wie bei Plotin diePhilosophie der Kunst nur zu einer Vorstufe der Philosophie geworden. Wie dem Plotinos das Schöne der erste Strahl der innewohnenden Seele ist, und das Auge, das zur Anschauung der Idee sich erheben will, sich erst durch die Anschauung des Schönen gewöhnen muss, diese letztere zu gewahren: so ist Schelling die Kunst nur der erste Strahl des Bewusstseins, das der Geist in seinem Produkt von sich selbst gewinnt, und das Schöne die erste Form, in welcher das Wahre sich selber schaut. Aber sie war es zunächst nur für ihn selbst, er bedurfte der Kunst als eines Beweises für die Thatsächlichkeit der intellektualen Anschauung. Nachdem sie ihm dieses geleistet, hatte sie weiter keinen Werth für ihn. Seine Philosophie war ihm nicht, wie sie es dem Aesthetiker sein soll, um der Kunst, die Kunst war ihm vielmehr nur um seines Philosophirens willen da. Hätte er die transcendentale Anschauung auf einem andern Wege sich zu verschaffen gewusst, er würde trotz seines Kunstsinns und seines hohen künstlerischen Talentes sich vielleicht mit der Kunst nie ernstlich abgegeben haben. Sie interessirte ihn nur, weil er in ihr, in welcher Vernunft mit der Sinnlichkeit Eins sein soll, den Archimedischen Punkt gleichsam verkörpert erblickte, von welchem aus Natur und Geist nur als die beiden entgegengesetzten Hemisphären eines und eben desselben Weltalls der Identität erscheinen. In ihr ist die Einheit des

Idealen und Realen, die er suchte, wenigstens soweit vorhanden, dass im Kunstwerk das Reale als ideal gesetzt, zugleich aber als ohne Bewusstsein Gesetztes der Natur angehörig erscheint. Aber dabei konnte und wollte Schelling nicht stehen bleiben. Sein Ziel ging darauf hin, das Welträthsel zu lösen, in welchem den Wesen nicht bloss wie dem Kunstwerk vom Künstler idealische, sondern reale Wirklichkeit beigelegt wird; die ideale Schöpfung des Kunstwerks durch den Künstler ist nur der erste schwache Abglanz der realen Schöpfung der Welt durch das göttliche Wesen. Er hoffte den Schöpfer zu begreifen, wenn er erst den Künstler würde begriffen haben; seine speculative Aesthetik war nichts als eine Vorschule zu seiner speculativen Theologie.

Es ist nicht unsere Aufgabe zu zeigen, durch welche Phasen hindurch Schelling diesem seinen Endziel, das in seiner Philosophie der Offenbarung erreicht zu haben er versicherte, näher zu kommen suchte. Genug, dass dadurch die Kunst ganz auf die Seite desjenigen fiel, was Schelling später seine negative Philosophie, was Hegel die Phänomenologie des Geistes zu nennen pflegte. Nur mit dem Einen Unterschied, dass was für Schelling nur eine Phase seines philosophirenden Geistes war, von Hegel als eine Durchgangsperiode des zur Philosophie hinanstrebenden Geistes überhaupt angesehen wurde.

So liegt der eigentliche Schwerpunkt der Schelling'schen Kunstphilosophie ganz irgend wo anders als in der Kunst. Zwar schien diese dadurch eine höhere Bedeutung zu gewinnen, aber nur um die eigene darüber einzubüssen. Wenn die Kunst nur als niederste Vorstufe zur Philosophie und Theologie erscheint, müsste gerade der ernste Künstler der Kunst zuerst überdrüssig werden. Wie der Denker die Kunst fallen lässt, um zur Philosophie fortzugehen, wird der denkende Künstler sie fallen lassen, um ganz Denker zu werden. An der „äussersten Grenze der Materie" verwandelt sich alles in Licht, an den äussersten Grenzen der Kunst alles in Philosophie. Die natürliche Folge der Schellingschen Kunstphilosophie wäre das Aufhören der Kunst.

Wenn sie von diesem Aeussersten bewahrt worden ist, so war dies wenigstens nicht das Verdienst der Schelling'schen Theorie. Eine bedenkliche Neigung nach dieser Richtung hin hat sich in

der neueren deutschen Kunst bemerklich genug gemacht. Aber zum Glück ist jede echte Künstlernatur zu realistisch gestimmt, um durch eine den sinnlichen Stoff, ohne den keine Kunst besteht, ganz sublimirende Aesthetik jemals ganz unterdrückt werden zu können. So hat auch die deutsche Kunst aus Schellings Aesthetik wohlthätige Anregungen geschöpft, die sie von einem Verschwimmen in geistlose Formenschönheit zu ihrem Glücke bewahrt haben, während der nachtheiligen Einwirkung, die aus der ausschliesslichen Geltendmachung des Geistes stammte, durch die gleichzeitige Hinweisung auf die Natur, die der Künstler im natürlichen Sinne verstand, ein heilsames Gegengewicht geworden ist.

Desto merklicher ist ihr Einfluss auf Werke, welche über bestimmte Theile der Kunstwissenschaft handeln, obgleich er wie Danzel treffend sagt, meist nicht weiter geht, als dass eine mehr oder weniger blühende Umschreibung derselben vorausgeschickt wird, wie „der Kirchengesang vor der Predigt;“ weiterhin ist von ihnen nicht mehr die Rede. Die Philosophie ist an solchen Büchern gleichsam nur ein herkömmlicher, überflüssiger Zierath.

III. Friedrich von Schlegel.
(1772 —1829).

Unter den Brüdern Schlegel ist Friedrich wie der poëtisch Begabtere, so auch der philosophisch und logisch Durchgebildetere, im Verhältniss zu seinem mehr kritischen und vielzerspaltenen Bruder der Systematischere. Aus diesem Grund ist er es vornehmlich, der in der Geschichte der Aesthetik als Wissenschaft in Frage kommt, während August Wilhelm beinahe ganz der praktischen Aesthetik und Literaturgeschichte angehört. Dennoch ist auch bei ihm auf eine eigentliche strenge Untersuchung der ästhetischen Hauptfragen zu verzichten und die philosophischen Grundlagen, welche die Schlegel ihren weitgreifenden Reformen der Poësie und der Kritik unterlegten, sind auch von ihm mehr gelegentlich angedeutet, als selbstständig entwickelt worden.

Fr. Schlegel gilt für einen Anhänger Fichtes und dieser

selbst, wie aus seinem Briefwechsel hervorgeht, scheint ihn ebenso wie Schelling bis zu einem gewissen Zeitpunkt dafür angesehen zu haben. Aber ein Blick auf Schlegels erste ästhetische Schriften zeigt, dass beide vielmehr aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft, als dass Schlegel in ästhetischer Hinsicht Fichte'n etwas ursprünglich zu verdanken gehabt hätte. Wie Fichtes „Briefe" eigentlich nichts als ein Versuch sind, Schillers ästhetische Ansichten seinem System einzuverleiben, so knüpfte Fr. Schlegel's erste grössere Schrift „über das Studium der griechischen Poësie" (1795—96) dergestalt an Schillers ästhetische Abhandlungen an, dass wie schon Danzel bemerkt hat*) sogar der Stil an diese erinnert. Bei der Lektüre überrascht das begeisterte Lob der antiken, der fast parteiisch zu nennende Tadel der neueren Dichtkunst im Munde des Hauptchorführers der romantischen Kunstepoche. Kaum ist Treffenderes je und mit schlagenderer Kürze über die nothwendigen, wie über die willkürlichen Mängel aller neueren Poësie gesagt worden. Der schärfste Tadler der romantischen Kunst wird sich befriedigt fühlen durch das offene Zugeständniss, „dass eher jedes andere Prinzip von der neueren Kunst als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzter Massstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt und ausdrücklich aufgestellt sich finde, als das Schöne**)." Diesem stellt als charakteristisches Merkmal aller neuern Kunst Schlegel das Interessante gegenüber. Er weiset ausdrücklich darauf hin, dass in Schillers treffender Charakteristik der sentimentalen Dichtarten das Merkmal eines Interesse an der Wirklichkeit des Idealen stillschweigend vorausgesetzt oder wohl sichtbar angedeutet wird. Das Wohlgefallen am Schönen aber sei uninteressirt und dieses damit vom Interessanten wesentlich verschieden. Dieses hat nur provisorische Giltigkeit, es ist nur als „nothwendige Vorstufe" zur unendlichen Vervollkommnung der gesammten Kunstanlage künstlerisch „erlaubt," aber nicht geboten. Auf das entschiedene Sinken der vollendeten Bildung der Alten und den Verlust der vollendeten Form erfolgt ein Streben nach unendlicher Realität, und die künstliche Dichterbildung, die da anfangen muss,

*) A. a. O. S. 67.

wo die natürliche aufgehört hat, muss eine Reihe von Stufen durchgehen, ehe sie zum objektiven Schönen von neuem gelangt. Dieses ist die Bedeutung des Interessanten, das als solches „nur provisorischen Kunstwerth" habe. Ein Solches ist „jedes originelle Dichtungswesen, oder neu Hervorgebrachte, welches ein grösseres Mass von intellektuellem Gehalt oder von künstlerischer Wirksamkeit enthält, als das empfangende Individuum bereits besitzt." Entgegengesetzt dem Schönen, das von der Individualität absieht, verlangt es individuelle Empfänglichkeit, ja momentane Stimmung. Unerschöpflich wie die Empfänglichkeit, kennt das Interessante kein Höchstes, keine vollständige Befriedigung. Wie die Empfänglichkeit sich steigert, ändert sich das Interesse: „nur das Allgemeingiltige, Beharrliche und Nothwendige, nur das Objektive in der Kunst kann die grosse Lücke ausfüllen, nur das Schöne die heisse Sehnsucht stillen." Das Schöne aber ist der „allgemein-giltige Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmässig ist," ein „Spiel so würdig, als der heiligste Ernst," ein „Schein, so allgemein-giltig und gesetzgebend, als die unbedingteste Wahrheit." So führt „das Uebermass des Individuellen von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Dichtkunst kann wiederum kein anderes sein, als das höchste Schöne, als ein Erstes und Letztes von objektiver künstlerischer Vollendung."

Die ganze Epoche der Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine „vorübergehende" Krise der Kunstbildung; sie ist „bestimmt sich einmal selbst zu vernichten." In Göthes „reiner und ruhiger Ansicht eines höheren Geistes, der keine Schwächen theilt und durch keine Leiden gestört wird, sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hinstellt," ist das Objektive wirklich schon erreicht und die nothwendige Kraft des Instinkts muss jede höhere Dichterkraft, die sich nicht selbst aufreibt, aus der Krise des Interessanten zu eben diesem Ziel

---

*) S. W. V. 28.

hinführen. Daher ist jedes grosse, wenn gleich scheinbar noch so regellose Produkt des modernen Kunstgenies nach diesem Gesichtspunkt ein echter, an seiner Stelle höchst zweckmässiger Fortschritt, und so fremdartig die äussere Ansicht auch sein mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die ganze Bildungsgeschichte der neuern Kunst stellt nichts anderes dar, als „den steten Streit der subjektiven Anlage und des objektiven Strebens in dem Kunstvermögen und das allmälige Uebergewicht des letztern.“ Darum „gebt die Bildung frei und lasst sehen, ob es an Kraft fehlt*)!“

Wer vermöchte darin die Grundgedanken Schillers von dem harmonischen Spiel der Seelenkräfte, deren Werk das Schöne ist, zu verkennen? Dieses harmonische Gleichgewicht des theoretischen Form- und des praktischen Stofftriebes ist Schlegel'n das Objektive, das als Natur in den Hellenen wirksam, das unerreichbare Ziel aller Neuern ausmacht. Die künstliche Bildung, das einseitige Vorwalten des einen oder des andern, der theoretischen oder der praktischen Thätigkeit, ist die Quelle des „Interessanten;“ die Harmonie, die bei den Griechen aus der ursprünglichen Ganzheit ihres Wesens entsprang, erwartete Schlegel bei den Neuern von der Totalität aller einseitigen Richtungen. Darum ist jede subjektive Richtung berechtigt, denn nur aus der Summe alles möglichen Subjektiven entspringt das Objektive; jede noch so „fremdartige“ Richtung ein Fortschritt zum Antiken, denn dieses ist nur die Summe aller Richtungen. Die ursprüngliche Totalität, die alles Mögliche zugleich umfasst, kann nur dadurch wieder zu Stande kommen, das jedes Mögliche wirklich wird.

Es verräth Schlegels Scharfsinn, das er sogleich gewahr wird, dass eine solche Auffassung der Kunst, bei der nach seinem eigenen Ausdruck auch das „Fremdeste und Abweichendste“ ein „Fortschritt“ ist, vor Allem eine Theorie des Hässlichen nöthig macht, wenn nicht vollkommene Anarchie eintreten soll. Die grösste Schwierigkeit, mit welcher jeder Optimismus zu kämpfen hat, ist nicht das Böse zu entfernen, sondern es noch vom Guten zu unterscheiden. Schlegels Ansicht von der Kunst ist aber nichts,

*) S. 209.

als ästhetischer Optimismus. Wo immer Formtrieb und Stofftrieb nach Schillers, oder Erkenntniss- und praktischer Trieb nach Fichte's Terminologie in Einem thätig sind, mag nun jener oder dieser überwiegen, da ist ein Bruchtheil ästhetischer Kraft wirksam und als solches berechtigt. Wenn nun ihr Gleichgewicht das Schöne, so ergibt das Uebergewicht des einen oder des andern ein Interessantes. Wenn aber jedes „Interessante" ein „Fortschritt" zum Schönen ist, was wird aus dem Hässlichen? Wenn das Schöne aus dem Gleichgewicht, so scheint folgerecht das Hässliche aus dem Mangel des Gleichgewichts zwischen den entgegengesetzten Trieben des Geistes entspringen zu sollen. Aber aus dem Mangel des Gleichgewichts entspringt vielmehr das Interessante, das eine Sprosse der Leiter zum Schönen ist.

Schlegel gesteht auch geradezu*) „selbst in der höchsten Stufe des Hässlichen sei noch etwas Schönes enthalten." Daher schliesst das Interessante das Hässliche nicht aus und damit hängt es zusammen, dass Schlegel**) viele der vortrefflichsten Werke der neuern Poësie ganz offenbare Darstellungen des Hässlichen nennt, und bezeichnend hinzufügt „man werde wohl endlich, obgleich ungern eingestehen müssen, dass es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluss aller Kräfte gibt, welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordern, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung."

Es wird Niemandem entgehen, dass im letzten Satz eine Verwechslung zwischen der darstellenden Kraft und dem Objekte der Darstellung stattfindet. Die Darstellung des Hässlichen mit „künstlerischer Weisheit" kann nicht selbst wieder eine hässliche, die Schilderung der Verwirrung darf nicht selber verworren sein. Aber der erste Satz scheint richtig. Im Gegensatz gegen das Schöne, das aus dem Gleichgewicht, ist jedes Interessante ein Hässliches, weil es aus dessen Mangel hervorgeht. Fülle ohne Kraft und Kraft ohne Fülle sind beide gleich einseitig und gleich unschön, und doch wird jenes wie dieses unser Interesse erwecken. So kommen wir zu dem wunderlichen Satze, der seitdem als Parado-

*) S. 151.
**) S. 28.

xon die Aesthetik beherrscht hat, dass die Summe des Hässlichen in ihrer Totalität bestimmt sei, das Schöne zu ergeben.

So ausgedrückt möchte dieser Satz durch seine Grellheit selbst seinen Urheber empört haben. Schlegel gibt ihm daher eine mildere Form, die doch im Wesen dasselbe sagt. „Der Gegensatz reicher Fülle ist Leerheit, Mangel an Leben und Gehalt, Einförmigkeit und das Geistlose. Der Harmonie steht Missverhältniss und Streit gegenüber. Dürftige Verwirrung ist also dem eigentlichen Schönen im engern Sinne entgegengesetzt*).“ Dies ergibt folgende Formel:

Fülle und Kraft
das Schöne
Fülle ohne Kraft Kraft ohne Fülle
das Interessante
keine Fülle und keine Kraft
das Hässliche.

Aber das Letzte wäre ein absolutes Nichts, das in „keiner endlichen Vorstellung gegeben werden kann,“ d. h. ein Trieb ohne Fülle und ohne Kraft wäre überhaupt kein Trieb mehr, wäre gar nichts. Daher bedeutet das Hässliche eigentlich nur „geringe Fülle und geringe Kraft,“ während das Schöne beide in höheren ja im neben einander höchstmöglichen Grade ausdrückt. Dadurch gewinnt die Formel Aehnlichkeit mit der bekannten der Temperamente; das Schöne entspricht dem cholerischen, das Interessante nach seinen beiden Gegensätzen dem sanguinischen und melancholischen, das Hässliche dem phlegmatischen Temperament. Es kommt nur auf die Vorliebe für eines der beiden einander entgegengesetzten an, um die richtige Ausgleichung der Gegensätze von Fülle und Kraft im cholerischen oder im phlegmatischen Temperament zu finden, so hat das letztere ebensogut Anspruch auf den Namen der künstlerischen Stimmung, wie das erstere. Hegel wenigstens hat gezeigt, dass es möglich ist, auch das phlegmatische Temperament als die wahre Seelenstimmung des Weisen zu bezeichnen. Um so weniger kann es Wunder nehmen, wenn

*) S. 150.

Schlegel selbst in der höchsten Stufe des Hässlichen noch „etwas Schönes" enthalten sieht. Auch geringe Kraft ist noch Kraft; auch geringe Fülle ist noch nicht völliger Mangel.

Ein absoluter Gegensatz zwischen Schönheit und Hässlichkeit ist sonach nicht vorhanden. Die Schönheit ist nur der höchste Grad von dem, was in seinem niedersten Grad Hässlichkeit ist, und das Interessante ist relative Schönheit oder Hässlichkeit, je nachdem wir es vom höhern oder niedern Gegenpol betrachten. Es ist ein ewiges Schwanken der innern Stimmung der entgegengesetzten Seelenkräfte um ein ideales Centrum, das die Gleichgewichtslage bei höchstmöglicher Anspannung aller Kräfte darstellt. Und wie nun aus der Totalsumme der Schwankungen einer Magnetnadel ihre mittlere Stellung, so wird aus der Totalsumme aller Schwankungen der ästhetischen Stimmung die mittlere Temperatur der objektiven Schönheit gewonnen.

Auf dies einfache Bild lässt die ganze Theorie Fr. Schlegels sich zurückführen. Es verschlägt dabei wenig, ob er wie Schiller und Kant die entgegengesetzten Kräfte und Triebe, aus deren harmonischem Gleichgewicht die echte Schönheit hervorgeht, für verschieden, oder ob er wie Fichte, auf den er sich S. 206 als Vollender Kants beruft, theoretischen und praktischen Trieb im ästhetischen als Eins gesetzt habe, was bei seiner Vermeidung metaphysischer Grundfragen nicht deutlich ersichtlich wird: das Wesen des Schönen wie der Kunst liegt ihm wie diesen dreien in einer subjektiven Stimmung, die entweder wie die vollkommene Harmonie universell, oder wie das Ueberwiegen des einen über die andern Triebe bloss individuell ist. Das Neue das er hinzufügt, ist, dass ihm diese universelle Stimmung nur in individuellen zur Erscheinung kommt, dass die ästhetische Totalstimmung nur die Totalität der ästhetischen Individualstimmungen ist. Wenn Fichte das Wesen des wahren Künstlers darein gesetzt hatte, dass in seiner Stimmung die universelle zum Durchbruch kommt, und der Künstler als wahrer Mensch ohne es zu wissen und zu wollen den Beschauer auf den Standpunkt wahrer Menschheit, emporhebt; wenn Schiller die schöne Seele pries als bewusstlose Darstellung des Universalmenschen im Einzelmenschen, als das Urbild des wahren Künstlers

wie des künstlerisch Geniessenden, so bedarf es nach Schlegel dieses Durchbruchs des Ganzen im Einzelnen so wenig, als jener Emporhebung des niedern auf den Standpunkt des höhern Menschen. Jede Neigung des ästhetischen Triebes, die nur nicht zu schwach und zu verworren, die aber auch noch lange nicht die vollendete Harmonie bei grösstmöglicher Anspannung aller Kräfte ist, das einseitigste Uebergewicht der einen über die andere Kraft, wenn sie nur nicht die gänzliche Entäusserung der andern ist, ist als solche ein „Fortschritt,“ eine „Annäherung“ zum Höchsten, dessen leuchtender Tempel nur durch die Dornen des Hässlichen und Umwege aller Einseitigkeiten zu erklimmen ist. Die vollständigste Entfesselung der ästhetischen Subjektivität war damit ausgesprochen. Das scheinbare Streben nach dem Objektiven schlug unter der Hand zur Rechtfertigung des ungebändigtsten Subjektivismus um. Wenn nach Schiller und Fichte nur das schöne Subjekt für den Urquell des Schönen galt, so reicht Schlegeln es hin, dass dasselbe interessant sei, um ästhetischen Werth anzusprechen. Achten Jene nur das Gleichgewicht, so achtet Schlegel das Uebergewicht. Ein ganz neuer Massstab ist damit an die Stelle des alten getreten. Statt der Harmonie ist es die Kraft, die Fülle als solche, welche ästhetischen Werth verleiht; für absolut verwerflich gilt nur die Schwäche und die Leerheit.

Mit diesem Begriff, dessen beredtester Ausdruck die bekannte „Lucinde“ ist, konnte Schlegel alle späteren Phasen der nach-kantischen Aesthetik leicht mitmachen. Göthe durfte mit Recht gegen Eckermann äussern*), der Begriff von classischer und romantischer Poësie sei eigentlich von ihm und von Schiller ausgegangen. Er habe in der Poësie die Maxime des objektiven Verfahrens gehabt, während Schiller, „der ganz subjektiv wirkte,“ seine Ansicht für die rechte gehalten, und um sich gegen ihn (Göthe) zu wehren, seinen Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtkunst geschrieben habe. „Die Schlegel ergriffen diese Idee und trieben sie weiter, so dass sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat, und nun jedermann von Classicismus und Romanticismus redet, woran vor 50 Jahren Nie-

*) Am 21. März 1831. II. S. 203.

mand dachte.“ Die erste Spur dieser Wendung ist in den Horen zu finden. Wir haben oben bei W. v. Humboldt auf den Aufsatz desselben über männliche und weibliche Formen hingewiesen, der in genauem Anschluss an Schiller den Satz erörtert, dass das objektive Ideal d. i. das Gleichgewicht zwischen Form und Stoff nicht anders, als in Gegensätzen zur Erscheinung zu kommen vermöge, in welchen wie im Geschlechtscharakter das eine das andere überwiegt*). Damit ist das Objektive für unerreichbar erklärt und das Subjektive an dessen Stelle gesetzt. Jeder Gegensatz ist berechtigt, weil er eben ein Gegensatz ist, jede Einseitigkeit ästhetisch erlaubt, weil ohne sie keine Allseitigkeit möglich ist. Wie die classische Kunst das Ausleben nur der harmonischen, ist die romantische Kunst das unwillkürliche Produkt jeder ästhetischen Stimmung.

Vom Standpunkt dieses Prinzips aus wird nun von selbst begreiflich, sowohl wie die Romantiker erst den subjektiven, dann den transcendentalen, zuletzt den absoluten Idealismus, die zweite Fichte'sche, wie die Naturphilosophie und den Panlogismus, wie sie Theosophie und Mysticismus und Rationalismus in gewissem Sinne sich aneignen, als wie sie das Heil der künftigen Kunst statt in der Antike allein, vielmehr in Anschluss und in der Nachahmung der Originalität aller Völker und Zeiten suchen konnten. Der subjektive Idealismus, der das Subjekt sich selbst überliess, gewährte Raum für die zahllosen subjektiven Stimmungen der ästhetischen Kraft, deren jede der Romantiker als berechtigt anerkannte. Der transcendentale Idealismus, indem er die Schranken fallen lässt, die das reine Ich des Einen von dem des Andern scheiden, übertrug auf das Absolute jenen unendlichen Formtrieb, dessen Einheit mit der Natur in der ästhetischen Kraft des endlichen Subjekts zuerst auf unmittelbare Weise zur Erscheinung kommt. Wie die subjektive ästhetische Stimmung des Subjekts um die objektive des Gleichgewichts zwischen Form und Stoff gravitirt, so schwanken die zahllosen endlichen ästhetischen Subjekte, in denen das Absolute in Naturform bald über, bald unter der Harmonie erscheint, um das ideale Subjekt, in dem als treuem endlichen Spiegel das Unendliche, das Urich ganz erscheint.

*) S. W. I. S. 244.

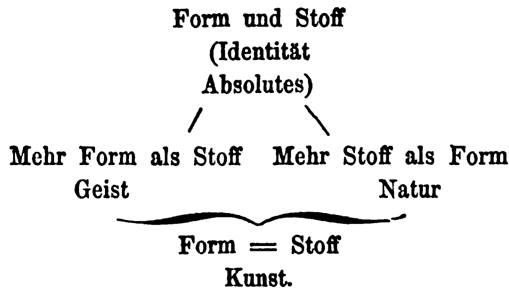
Und schreiten wir dazu fort, das Absolute zur Gottheit zu erheben, so wandelt sich wie von selbst die Kunst zur Religionsübung, die ästhetische Stimmung zur religiösen um, und das ideale Subjekt, in dem die Gottheit ganz zur endlichen Erscheinung wird, stellt sich eben wie von selbst als der Gottmensch dar, der wie Solger zuerst aussprach, die lebendige Schönheit ist.

Die romantische Aesthetik hat diesen wechselnden Phasen sich mit Leichtigkeit anbequemt. Ihre einzelnen Stufen lassen sich in Schlegels Schriften mehr als in denen eines Andern verfolgen. Die Abhandlung über das Studium der griechischen Poësie, die wir oben excerpirten, zeigt ihn noch auf dem Standpunkt des subjektiven Idealismus, aber bereits auf dessen Grenze. Es sind nicht mehr blos die subjektiv-ästhetischen Stimmungen des Einzeln-Subjekts, die er anerkennt, es sind bereits die subjektiven ästhetischen Genies, deren relative Stellung zur objektiven Schönheit er vertheidigt. In seinem Sinn hat sich das subjektiv-ästhetische Ich bereits zum ästhetischen Weltich erweitert, dessen hypostasirte subjektive Stimmungen als eben so viele subjektive ästhetische Originalgenies in der Geschichte auftreten. Das Schöne ist Schlegeln bereits eine Welterscheinung, in welcher die mannigfaltigsten „fremdartigsten und unter einander abweichendsten" Blüthen des ästhetischen Triebes wie in einem ästhetischen Garten (Garten der Poësie, sagte Tieck im Zerbino) sich neben einander lagern. Daher das Sammeln und Uebersetzen, das Einführen fremder Formen und poëtischer Gedanken, die Achtung und Schätzung aller Literaturen, wodurch die Schlegel's sich um die Literaturgeschichte aller Völker so grosse Verdienste erworben haben. Sie mussten Alles anerkennen, worin nur entweder ein höheres Mass von Kraft oder von Fülle des Stoffs als das gewöhnliche sich kund gab, denn in jeder solchen Kundgebung steckt ein Bruchstück des ästhetischen substantiellen, einheitlichen also des allein wahrhaften Triebes. Früher als Fichte in der Sittenlehre den praktischen, mussten sie dahin kommen in der Aesthetik den ästhetischen Trieb als einen unendlichen aufzufassen, der nur in unerschöpflicher Produktion sich selbst zu vollkommener Realisirung zu bringen vermag, und demnach der Aesthetik wie Fichte der

Sittenlehre ein geschichtliches Gewand umhängen. Mit diesem entscheidenden Schritt war das Loos über alle künftige Aesthetik des Idealismus geworfen. Wie die Sittenlehre und Rechtslehre bei Fichte zur Welt-, wie die Fichtesche Wissenschaftslehre bei Schelling zur Natur- und Gottesgeschichte, so ward die Aesthetik jetzt bei den Schlegels und ihren Freunden zur Geschichte der Kunst, der Poësie, der Literatur, kurz zur Geschichte der Schönheit. Die bedenkliche Wendung, die schon bei Kant eingetreten war, das Schöne aus dem Gleichgewicht der Seelenkräfte, bei Schiller aus der Harmonie des Form- und Stofftriebes zu erklären, an die Stelle der Angabe des Wesens des Schönen. die geistige Stimmung zu rücken, deren Produkt es ist, trug nun ihre Furcht für die gesammte Aesthetik. Der Geist, der in der Naturform erscheint, erscheint darin in unendlich verschiedener Weise. Es ist gleichgiltig dabei, ob er nur subjektiver, ob er objektiver Geist d. i. ob er Endliches oder Absolutes, empirisches Ich oder Urich, Geschöpf oder Schöpfer im Geschöpfe ist, jede Erscheinung des Geistes in der Sinnlichkeit ist ästhetisch und folglich Bruchstück des unendlichen Erscheinungsprozesses der Schönheit.

Darum ist klar, wienach Schelling, nachdem bisher von der Naturschönheit nirgends die Rede gewesen war, etwas Neues und Ueberraschendes zu sagen scheinen konnte, als er plötzlich die Natur als die wahre Erscheinung der Schönheit pries. Es war längst ausgesprochen, dass die „unmittelbare" Einheit des Geistes mit der Sinnlichkeit ästhetisch sei, Schelling fügte nur hinzu, die „unmittelbarste" Erscheinung des Geistes im Sinnlichen sei eben die Natur. Für Fichte war, wie wir sahen, die Natur blosse „Sinnenwelt" ohne einen Schimmer inwohnenden Geistes, folglich unästhetisch, für Schelling ist sie die unmittelbare Erscheinung des Geistes im Sinnlichen, und folglich das höchste Aesthetische. Alles was Schiller, Fichte und die Schlegel von der Kunst gerühmt, das galt nun auf einmal und noch mehr von der Natur. Die unerschöpfliche Fülle des ästhetischen ward nun zur ebenso unendlichen Fülle und Reichthum des Naturtriebes, die Genesis der Schönheit, die bisher die Geschichte der Kunst gewesen, war nun mit einem Schlage die Entwicklungsgeschichte der Natur. Wie der religiöse Charakter der Kunst

daraus entsprang, dass im Momente des Schaffens und Geniessens sich der Künstler und Beschauer Eins mit der Göttheit fühlt, so entsprang nun aus dem Einsein des Unendlichen mit dem Endlichen der religiöse Charakter der Natur. Galt jenen die Kunst für wahres Leben, so galt nun umgekehrt das Leben für die wahre Kunst. Galt jenen die Kunst für das stete Bewegen in den Gegensätzen des Form- und Stofftriebes, der gestaltenden Kraft und der zu gestaltenden Materie, so galt nun diesen ebendasselbe für das Wesen der schaffenden Natur. Ja von dem Einssein der Gegensätze im ästhetischen Triebe macht der transcendentale Idealismus einen kühnen Sprung zum Einssein jeglicher Gegensätze überhaupt, und indem er die ewige Einheit aller Gegensätze im Absoluten hypostasirt, schlägt er die Gegensätze des überwiegenden Formtriebes und überwiegender Stofffülle in die Reiche des zur Versinnlichung strebenden Geistes und der zur Vergeistigung strebenden Natur auseinander, in deren Mitte die Kunst als Gegenbild des Absoluten, die vollendete Gegenwart des Geistes in der Natur zugleich als die Wahrheit der Natur und das Endziel des Geistes darstellt.



Auch diese Phase der Kunstphilosophie hat die romantische Schule durchzumachen verstanden. Nachdem sie aus dem Cultus des Genius in religiöse Verzückung verfallen war, ging sie eben so schnell zur Naturvergötterung über. Wie sie früher die Natur um der Kunst willen verleugnet hatte, so verleugnete sie jetzt die Kunst um der Natur willen. Nachdem sie einmal das objektive Wesen der Schönheit verlassen und diese Gegensätzen preis gegeben hatte, schien sie verurtheilt zu sein, von der zügellosesten Freiheit und Autonomie des Subjekts eben so rasch zur absolu-

testen Unterordnung unter eine bewusstlose Naturnothwendigkeit überzugehen. Dieses rastlose Ueberspringen charakterisirt Friedrich Schlegels Leben. Das Streben nach Objektivität, das in der ebenerwähnten Schrift, wohl der bedeutendsten, die er je geschrieben, weil sie ihn ganz verräth, so entschieden durchklingt, hat ihn selbst in der Zeit der grössten Entfernung seiner Richtung nicht verlassen. Es ist als hätte er selbst seinen Satz wahr machen wollen, dass der Weg zum Gleichgewicht nur durch die extremsten Schwankungen gehe. So geschah es, dass er tastend von einem zum andern herumgriff, jetzt die Alten, jetzt Shakespeare, jetzt Calderon und Jacob Böhme als ewige Muster aufstellte, jetzt in dem völligen Sichgehenlassen des kraftsprühenden Subjekts, dann in der absoluten Hingabe an das feststehende Dogma das Objektive erblickte, von der Lucinde zu den Kirchenvätern, vom Faust zur Inquisition übersprang, sein Bedürfniss nach festem Anhalt erst in die Form der Kunst, dann der Religion, dann der Naturanbetung kleidete, ohne doch in diesem allen bleibende Befriedigung finden zu können. So endete er denn zuletzt mit der Idee der Liebe, welche die Gegensätze vereinen, mit der des Lebens, in welchem sie aufgehoben sein sollten. In dieser Hinsicht ist die Anmerkung, mit welcher er den Wiederabdruck einer kleinen Abhandlung „über die Grenzen des Schönen (1794)" in seinen sämmtlichen Werken S. 151 IV. begleitet, charakteristisch. Er macht darauf aufmerksam, wie die „Einheit der Liebe" und die „Fülle der Natur" aus deren vollendetem Einklang zum Ebenmass der Kunst erst das höchste Schöne hervorgehe, in einem weit „höhern Sinne" zu nehmen als es „damals in der deutschen Philosophie üblich gewesen sei." „Damals" d. i. 1794 war aber in der deutschen Philosophie eben der Gebrauch des Wortes „Einheit" und „Fülle" üblich, welchen Schiller eingeführt und Schlegel selbst in den Horen und anderwärts beibehalten hatte. Die „Fülle" ist ihm jetzt „die unendliche Fülle des Lebens der schöpferischen Natur, in der anwachsenden Schöne ihrer unermesslich herrlichen Entfaltung," unter der Einheit aber ist nicht eine „äussere" gemeint, sondern die „innere ewige Einheit der Seele oder der Liebe," und so ist auch die Ordnung und das Ebenmass in diesem Sinne nicht bloss auf die Kunst beschränkt,

sondern es ist der ordnende Geist, der alle Bildung bewusst leitet und bestimmt und selbst ihr Wesen ist." Diese Ideen führte er weiter aus in dem Hauptwerke der letzten Periode seines Wirkens, den Vorlesungen über die „Philosophie des Lebens*)." Unter ihnen ist die zwölfte „von der symbolischen Natur und Beschaffenheit des Lebens, in Beziehung auf die Kunst und auf die sittlichen Verhältnisse der Menschen" der Aesthetik gewidmet. Er nennt sie, die viel richtiger „Symbolik" heissen sollte, das natürliche Seitenstück und Gegenstück zur Logik, vorausgesetzt dass sie wie diese „nicht in der gewöhnlichen Weise auf die verschiedenen Begriffsarten, Urtheils- und Schlussformen beschränkt," sondern „in höherem Sinne auf die ewige, mithin göttliche Wahrheit und die innere ebenfalls göttliche Richtschnur derselben bezogen wird." Denn die Schönheit, jene nämlich, welche die Kunst vor Augen und zum Gegenstande hat, ist „auch eine göttliche, mehr als menschliche und übermenschliche," sie ist nur die „andere bildliche Seite derselben göttlichen Wahrheit," vorausgesetzt, dass sie sich auf dieser Höhe hält und auch den sinnlichen Reiz, dessen sie zum lebendigen Ausdruck des Lebens und für die äussere Erscheinung bedarf, „nur als Bild" um der hineingelegten Bedeutung, nicht aber um seiner selbst willen sucht und liebt. Niemals ist die Wirklichkeit und wirkliche Gestalt und ihre täuschende Nachahmung, aber auch „nicht immer" die Schönheit der Form der eigentliche und letzte Zweck der Kunst; wenigstens ist es die letztere nur „bedingungsweise" und mit „Rücksicht auf die andern gegebenen Verhältnisse und Beziehungen des Ausdrucks, des Charakters und der äussern Bestimmung und ganzen Bedeutung." Alle Kunst ist symbolisch; das Wesentliche des Kunstwerks und worauf die Kunst ausgeht, ist immer „ein Gedanke, die Idee des Gegenstandes oder Gestalt als der innere Sinn und die innere Bedeutung desselben;" freilich ein schwankender Begriff, wie man aus demjenigen sieht, was Schlegel von der Musik sagt, die gleichfalls „Ideen" darstellen soll. Dem „Selbst in der Musik," womit sein Satz**) beginnt, merkt

*) S. W. Wien. XIII. 1828.

**) S. 360.

an augenblicklich an, er selbst habe gefühlt, wie schwer sich e Musik seiner Theorie fügen werde. Es ist daher „nicht so- ohl das unmittelbare, einfache einzelne Gefühl, welches als der osse Schrei der Leidenschaft nicht mehr künstlerisch sein ürde," sondern vielmehr „die Idee dieses Gefühls," die den Ge- nstand der Darstellung bildet: nemlich „das Ganze und Wun- rbare und Schöne im Gange desselben und der innere Lebens- ls in diesem wechselnden Steigen und Sinken, diesen unerwarteten ebergängen, dieser plötzlich sich findenden Zusammenstimmung er gesteigerten Wiederholung bis zum vollen befriedigenden hluss, oder wenn dieser absichtlich unaufgelöst bleiben soll, bis m schmerzlichen Abreissen oder stillen Verhallen und Erlöschen s klagenden Tones oder der sehnsüchtigen Stimme." In dieser hilderung ist nichts symbolisch als der „Lebenspuls," und dieser nkt uns, könnte ebensogut wegbleiben, ohne das Schöne, das dem wechselnden Steigen und Sinken, in der Harmonie und flösung liegt, wesentlich zu beeinträchtigen. Von einem „Ge- nken" aber, der darin liegen soll, und der nicht ein rein sikalischer Formgedanke selbst wäre, können wir nichts be- rken. Leichter ist es dann schon, der bildenden Kunst und ësie symbolischen Reiz beizulegen, weil jene der Bilder, diese r Worte sich bedient, die als solche etwas bedeuten können, ihrend das blosse Tonverhältniss nichts bedeutet. An die erstere lt sich daher auch Schlegel zumeist, und während er die Musik s die „Kunst der Seele" kurz abfertigt, wendet er sich mit Vor- be an die Malerei und Plastik, in welchen der symbolische iarakter leichter durchführbar scheint.

Ihm bestätigt sich auch hier die „dreifache" Natur- und ntheilung des Menschenwesens in der „entsprechenden" Ver- hiedenheit und Ordnung der schönen Künste. Wie der Mensch s Leib, Seele und Geist besteht, so ist die Skulptur, zu der ch die Architektur „im Wesentlichen" mitgehört, die Kunst des örpers, die Musik die der Seele, die Malerei aber, „wie das cht nebst dem davon abhängigen Farbenspiel in der Natur selbst s geistige Element bildet, wie das Auge der geistigste unter n Sinnen ist, auch die geistigste und die dem symbolischen eist in ihren geheimnissvollen Darstellungen am meisten sich

anschmiegende Kunst." Sie ist (wunderbar genug) ganz auf das geistige Auge allein gerichtet und „nur auf dieses," während die Plastik (man sollte erwarten: auf das körperliche, aber nein!) durch das Auge auch dem „körperlichen Sinn und Gefühl ein Vollkommenes darzubieten strebt." In der Plastik ist die vollkommene Struktur und organische Entwicklung, die richtige Symmetrie und hohe Schönheit der Form, welcher selbst der Ausdruck des Charakters und der Leidenschaft „in einem gewissen Grade untergeordnet" ist. Gleichwohl soll die Skulptur ihr „Ziel" und ihren „Triumph" darin setzen, das Leben in dem „gewaltigsten Kampf," die Gestalt „in der heftigsten Bewegung" nachzubilden und im Fliehen gleichsam festzuhalten, was mit der „Unterordnung" des Ausdrucks unter die hohe Schönheit der Form allerdings schwerlich vereinbar ist. Dagegen ist in der Malerei nicht bloss die „abstrakte" Schönheit, sondern die „ganze sichtbare Welterscheinung" im magischen Farbenglanz, mit einem Wort Alles auf die mannigfaltigste Weise bedeutend. Beide, Musik und Malerei erklärt daher Schlegel für vorzugsweise symbolisch, während die organisch vollkommene Entwicklung der Gestalt, sinnliche Körperschönheit durch die Skulptur im klassischen Alterthume eine Höhe erreicht habe, die kaum wieder zu erreichen, gewiss nicht zu übertreffen sei. Soll die Skulptur des Alterthums nun nicht für symbolisch gelten? fast scheint es, wenn weiter in der Architektur, die mit der Skulptur auf „einer Linie" steht und „im Wesentlichsten" d. i. „in Bezug auf ihr Hauptgesetz, schöne Struktur und erhabene Proportion" mit ihr Eins ist, der ägyptischen und gothischen zwar der symbolische Charakter beigelegt, der antiken aber mehr die „reine Form" zugewiesen wird, obwohl mit dem Zusatz „dass auch hier das Symbolische, nur mehr verhüllt und verborgen" sich nachweisen liesse. Die Göttergestalten der antiken Plastik also wären keine Symbole, sie bedeuteten nichts, als die schöne Struktur der organisch-vollkommenen Menschengestalt? An ihnen hätten „Seele und Geist" keinen Antheil, sondern lediglich die reine Sinnlichkeit, sie wären nichts weiter, als eine Symbolik des Leibes? Sie vermöchten nichts zur bildlichen Darstellung jener „ewigen" Wahrheit, die sich der Seele in der Musik, dem Geiste in der Malerei erschliesst, weil sie nur

„vollkommen“ reine Formen darstellen, die als solche eine bloss „materiale“ Wahrheit enthalten?

Weiter lässt die Geringschätzung der schönen Form sich nicht treiben. Verfolgte man den zu Grunde liegenden Gedanken folgerichtig weiter, er müsste zuletzt zur Aufhebung aller bildenden Kunst überhaupt führen. Unter allen darstellenden Künsten steht keine niedriger als die Kunst der „reinen Form;“ höher schon die Musik, als die Kunst des Tones, am höchsten die Malerei, als die Kunst des Lichtes. Man lasse sich doch nicht durch den Umstand täuschen, dass bei der Musik noch Tonformen, bei der Malerei noch die Zeichnung in Anwendung kommt. Die reine Tonform ist in der Tonkunst, die Zeichnung in der Malerei das Nichtige, weil es noch an die „materiale“ zu überwindende Wahrheit der Sinnenwelt mahnt, die Farbe, das Licht ist in der Malerei das wahre, weil dem Geiste am nächsten verwandte Element. Mit dem Ton in der Musik lässt sich dies schon weniger gut durchführen, darum wird auch die Tonkunst soviel möglich übergangen. Aber was müsste die Folge sein, wenn in der Malerei das Unsymbolische, die reine Form ganz verschwände? Das Gemälde müsste sich in einen Lichteffekt auflösen, in welchem alle Umrisse verfliessen würden. So wäre es dann wohl am „geistigsten,“ wenn es gar keine Gestalten mehr erkennen liesse?

Neben den drei symbolischen Künsten ist die Poësie keine „vierte,“ sondern sie ist die „allgemeine“ symbolische Kunst, welche „in einem andern Medium alle die drei andern darstellenden Künste des Schönen in sich vereint.“ In ihr wiederholt die Verskunst und der Rhythmus die Musik, die Bildersprache „im immer fliessenden Strom von beweglichen Gemälden“ die Malerei, die Struktur des Ganzen aber durch „schöne organische Gliederung und Entwicklung“ die „Architektur,“ bei welcher sich wie natürlich die Skulptur jetzt ebenso versteht, wie oben bei der Skulptur die Architektur mitverstanden wurde. Aber wie es nicht mehr als drei darstellende symbolische Künste geben darf, weil der Mensch in keiner andern als in einer „Dreitheilung“ auftritt, so müssen wieder die drei Dichtungsarten des Epischen, Lyrischen und Dramatischen sich auf irgend eine Weise mit den drei darstellenden Künsten in Bezug bringen lassen. Zwischen ihnen und

den verschiedenen Hauptgattungen des Schönen herrscht eine „sichtbare Analogie,“ und sowie diese durchaus symbolisch sind, so ist es die sie alle umfassende Poësie in noch höherem Masse. Diese Analogie ist zwischen der Musik und der lyrischen Poësie oder „Seelenmusik“ allerdings „sichtbar;“ weniger schon zwischen den beiden andern Künsten und der epischen und dramatischen Poësie. Nach der Bestimmung, dass die dramatische Poësie den „vollen Kampf des Lebens wirklich zu machen und gleichsam körperlich vor Augen zu stellen suche,“ sollte man meinen, diese biete das Analogon der Plastik dar; aber dann müsste die Plastik wie die dramatische Poësie den „höchsten Gipfel der organischen Entwicklung“ bezeichnen, und sie steht auf der niedrigsten, die dramatische Poësie dagegen auf der höchsten Stufe. Also müsste das Analogon wohl die Malerei sein, aber diese stellt wieder nicht „körperlich“ vor Augen, da sie gerade die „geistigste“ Kunst ist. Sodann bleibt für die Plastik nur die epische Poësie übrig; wie aber zwischen dieser „welche zugleich die ehrwürdige Vergangenheit umfasst, und in die ahndungsvolle Zukunft wenigsten scheinbar hinausdeutet“ und der Plastik eine Analogie „sichtbar“ sein soll, ist aus obiger Angabe wenigstens nicht deutlich zu machen.

Dieses wäre an sich minder wichtig, da solche spielende Analogien in der romantischen Schule, wie in der spekulativen Philosophie zu den Beliebtheiten gehören, wenn Schlegel selbst ihrer Durchführung nicht eine so tief greifende Bedeutung beigelegt hätte. Obgleich die ästhetische Seite des Menschen und Lebens an sich merkwürdig und anziehend genug und auch in ihren Folgen und Einfluss wichtig und reich genug sei, um eine solche Episode an sich schon zu rechtfertigen, so habe er sie doch besonders gewählt, um an ihnen, deren symbolische Bedeutung am allgemeinsten anerkannt werde, zu zeigen, dass die symbolische Bedeutung des ganzen Lebens entweder selbst die Grundlage oder doch eine nicht zu umgehende Uebergangsstufe sei zur Verwandlung des höchsten Wissens, welches Eins mit dem höchsten Glauben ist, in wirkliches Leben und Dasein. Hier zeige es sich, wie das hier gewählte und durchgeführte Grundgesetz der psychologischen Erkenntniss und dreifache Eintheilungsprinzip des

menschlichen Bewusstseins in Geist, Seele und Sinn sich auch auf diesem Gebiet in Anwendung bringen lasse, und als „neue Bestättigung“ der ganzen Ansicht und Denkart dienen könne*). Schwerlich dürfte diese „Bestättigung“ ihren Zweck erreichen. Die Architektur, auch wenn sie durchaus so „vegetabilische Sprossen, und blumenähnlich aufrankende Formen“ besässe, wie die „himmelanstrebende“ gothische Baukunst, wäre damit doch noch immer nicht Skulptur, und die epische Poësie, auch wenn wirklich keine „grosse epische Hervorbringung der alten Zeit“ gefunden würde, welche nicht „ein dichterisch Prophetisches oder die geheimnissvollen Tiefen der einen und der andern Welt berührendes Element in sich enthielte,“ hätte dadurch noch immer keine Aehnlichkeit mit der Plastik. Dass vollends aber die Musik nur die Symbolik des Lebenspulses sei, dürften dem Kunstsymboliker wohl wenige Musiker zuzugestehen geneigt sein.

Die symbolische Bedeutung des ganzen Lebens war die letzte Frucht des Anschlusses an den transcendentalen Idealismus.

Noch immer schwebte dem Symboliker die ursprüngliche Einheit der Gegensätze, die „naive Totalität“ vor, aber aus der Unpersönlichkeit des Absoluten und des Universal-Ichs ist sie jetzt zur harmonischen Einheit eines waltenden persönlichen Schöpfergeistes der Liebe, noch immer folgt er dem freien Zuge der Kraft, aber diese ist jetzt aus der unendlichen Lebendigkeit des ästhetischen und des Naturtriebs zur Idee des Lebens selbst als Durchdringung der Natur und des Geistes geworden. Natur und Geschichte, bewusste und unbewusste geistige Thätigkeit, in denen beiden der Hauch einer allumfassenden, liebenden Gottheit weht, ergänzen einander im „Leben,“ in dessen richtigem Verständniss das Verständniss des Gottesgeistes selbst, in dessen Hinnehmen und Gewährenlassen das Ziel und die Aufgabe des sich und seinen Standpunkt recht begreifenden Menschengeistes liegt. Das Räthsel der Welt löst sich auf nicht in der „Kunst,“ sondern in der „Lebenskunst“ im Verstehen und sich Hingeben an das unaufhörlich Gegebene. Die „letzte Phase der Romantik, die historische, war damit aus-

*) S. 368.

gesprochen. Resignirt das Leben zu bilden, begnügt sie sich es in der ganzen Fülle seiner Formen gelten zu lassen. Wie anfänglich jedes „Genie," dann jedes „Naturprodukt," erkennt sie jetzt jede Phase des Lebens an, denn sie ist einmal.

Wie weit aber war damit die Romantik von ihrem ursprünglichen Ausgangspunkt abgeirrt. Indem sie an Schiller anknüpfte, pries sie doch eigentlich Göthe, mit dessen „naiver" Kunstproduktion ihre quietistische Grundansicht sich besser vertrug. Schiller erkannte den sentimentalen Charakter aller neueren Kunst und resignirte auf das Ideal, weil es unerreichbar sei; die Schlegel machten aus der Noth eine Tugend und brüsteten sich mit dieser Unerreichbarkeit. Schiller vermisste schmerzlich die Totalität und liess nur darum das Einseitige gelten, die Schlegel cultivirten das Einseitige, weil es wenigstens ein Bruchtheil der Totalität sei. Schiller behielt das Ideal unverrückt im Auge; die Schlegel liessen es fahren und hielten sich an die Stufen dazu. So ward aus der unerbittlichen Schärfe, die jeden Versuch an das Ideal hielt, eine allgemeine Toleranz, die jede Einseitigkeit ermunterte. Sie nahmen von Göthe ihre Vorliebe fürs Naive, von Schiller den Gedanken der subjektiven Ideale. Dieser lehrte sie das Leben, der Erste das Leben-Lassen. Aus der Verbindung beider Begriffe entsprang der romantische Quietismus!

IV. Adam Müller, (v. Nittersdorf). (1779—1829).

Besonders grell tritt dieses Spiel der ästhetischen Romantik mit Gegensätzen bei A. Müller hervor, dessen Vorlesungen über die deutsche Literatur*) Gervinus das Buch nennt, das mehr als ein anderes den Geist der romantischen Schule in sich vereinigt**). Müller legt vor seinen Freunden auf seine spekulative Haltung Gewicht, er macht wie Solger den Anspruch, Theoretiker der Schule, die nach Franz Horn keine sein sollte, zu sein, wenn ihn gleich auch Gervinus wie Jene nur als „Halbtheoristen" will

*) 2. Ausg. 1807.
**) V. S. 537.

gelten lassen, Nur aus diesem Grunde können wir ihm hier eine Stelle nicht verweigern, die wir den bloss aphoristischen Bemerkungen Novalis's, Horn's, Bernhardi's u. A. versagen müssen. Aber auch bei ihm halten wir uns nicht an das obengenannte Werk, sondern an dasjenige, das Anspruch macht, als eine spekulative Theorie der Schönheit zu gelten, seine Vorlesungen „über die Idee der Schönheit *). Möge es als ein Beispiel dienen, zu zeigen, wie cavalierement die Romantik verfuhr, wenn sie Miene machte mit dem schwersten spekulativen Rüstzeug — vor Damen aufzutreten.

Adam Müller hat nicht umsonst Edmund Burke den ersten Staatsmann aller Zeiten genannt, um ihn nicht auch als Aesthetiker in hohen Ehren zu halten. Gleich seine erste Bestimmung der Schönheit ist wesentlich Burke'sch, seine Unterscheidung zwischen individueller und geselliger Schönheit. Diese „zieht die Menschen an und um ihren Reiz versammeln sich die Menschen gesellig, wie die Planeten um die Sonne." Um jene, die wir im „gemeinen Leben oft voreilig hässlich nennen, um diese zu empfinden, muss der betrachtende Mensch selbst zur Sonne werden und jene wie Planeten, die von ihm ihr Licht empfangen, um sich versammeln." Jene gehört der antiken, diese vorzugsweise der modernen Welt an, jene ist allgemein, diese charakteristisch, jene einheitlich, diese mannigfaltig, jene geht vom Objekte, diese vom Subjekte vorzugsweise aus, jene wird von diesem auf uns, diese von uns auf den Gegenstand übertragen. Keine von beiden ist die wahre; denn die Schönheit entspringt nur, wo Objekt und Subjekt zusammenwirken, weder aus dem Objekt, noch aus dem Betrachter allein, der es „nicht schön macht, aber mit seinen Gefühlen begleitet, und mit seiner Begleitung ganz unentbehrlich ist **)." Sie ist demnach „jene rhythmische Bewegung, Harmonie oder wie soll ich sie nennen, zwischen zweien, Mensch und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Bewegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn wir es mit Stille und Kraft d. i. wieder mit Schönheit betrachten, unserem Gemüthe mittheilt und welche im beschränkten Umfang jedes

*) Berlin 1809. Hitzig.
**) S. 18.

Kunstwerk darstellt.“ Dieses Geistes, der das Universum beseelt, ist „alles und jedes theilhaftig, was sich mit seinem Leben an das Leben des Ganzen schliesst und die Empfänglichkeit für seine Offenbarung muss jedes in sich beleben und erhöhen, wie es vermag.“

So auf der 19. Seite des starken Buchs und wir sind mit der eigentlichen Theorie der Schönheit zu Ende. Ueber diesen Begriff der Einigung der Gegensätze kommt er nicht hinaus, in der Schönheit, in der Kunst, im Leben, in der Natur, in der Sprache, im Staate*). Im Universum sind alle Gegensätze ausgeglichen; darum ist der Geist des Universum's der Geist der Schönheit, der Kunst und diese wieder die Natur des Lebens, der Sprache und des Staates. Wie das Universum sich in die Gegensätze des Göttlichen und Irdischen spaltet, so dass aber doch kein Göttliches ohne Irdisches, kein Irdisches ohne Göttliches sei, so ist die Schönheit die vollendete Gegenwart des Göttlichen im Irdischen

*) »Gewäsch« nannte Gentz den Gegensatz. Briefw. S. 28. »Es gibt ein Absolutes, ein ewig Ruhendes und ewig Beruhigendes im Gemüth des Menschen. Im Gegensatz mit dem Fortschreitenden, welches freilich den Begriff von Leben charakterisirt, mögen Sie es Tod nennen, aber dieser Tod ist des Lebens Leben, und ohne diesen Tod ist das Leben nur eine grenzenlose Qual. Jetzt habe ich es gefasst, was Sie unter dem Flüssigen verstehen; über diess höllische Wort — das eigentlichste Emblem der Hölle — ist mir endlich das Licht aufgegangen. Ich wollte, ich hätte nie von diesem gehört. In diesem Flüssigen und in dem Frieden der Geschichte gehen all' meine Heiligthümer unter. Aber ich will sie mir nicht rauben lassen. Dass es Einen und Einen meiner Liebsten auf Erden gibt, der sich von dieser bodenlosen Sophisterei fortreissen liess, ist zwar störend und marternd genug für mich. Aber ich habe Gottlob die Kraft und die Selbstständigkeit behalten, dem Spiel in Ihnen zwar mit weniger Ruhe — denn es ist ernster, durchgreifender und besonders unverwundbarer — aber doch mit eben dem Neutralitätsgefühl zuzusehen, mit dem ich ehemals Fichtes Ich und Nicht-Ich vor mir flattern sah. Ich bleibe bei der wahren Liebe, die nicht ohne Ausschliessung, bei der wahren Sittlichkeit, die nicht ohne Reue besteht, bei dem wahren Gotte, der etwas ganz Anderes, als ein Anti-Gegensatz — horresco referens! — sein muss stehen. Da haben Sie mein ewiges Glaubensbekenntniss.« Gentz Briefw. mit A. Müller. 1857. S. 91.

und das Kunstwerk die Wiederholung dieser Gegenwart im Kleinen. Aber das Göttliche ist auch wieder der Geist, das Irdische die Natur, jenes das Allgemeine, dieses das Individuelle. So spaltet sich die Kunst mit Winckelmann in die Herrschaft des Göttlichen mit Hirt in die des Naturausdrucks; dort waltet das Göttliche, hier das Individuelle vor, die wahre Kunst ist aber die Einheit beider. So theilt sich die Eine Sprache in zahllose Dialekte, die das Individuelle, wie die Schriftsprache das Universelle des Sprachgeistes darstellen. Die wahre Sprache ist aber weder die abgeschlaffte tonlose Umgangs- noch die provinzielle individualisirte Dialektsprache. Im Leben repräsentiren die Geschlechter jenen Gegensatz, in dem der Mann mehr den Geist, die Frau die Naturpsyche darstellt, und der bindende Geist, der Geist des Weltalls, der Schönheit und der Kunst der Geist der Liebe ist. In der Geschichte endlich stellt jene unaufhörliche Spaltung und Einigung der Kampf der rohen Natur- und der gebildeten Culturvölker dar, deren keines bestimmt ist, die Herrschaft einseitig zu behaupten, sondern jene bestimmt sind, die Ueberbildung mit Natur, diese die Unbildung mit Geist zu durchdringen*). Im Staate aber drückt jener Gegensatz sich aus durch das unbewegliche Grundeigenthum einerseits und andererseits durch das Bewegliche „in seiner revolutionären Natur," das alle Dämme durchbrechen will, im Adel der Geburt, dem „Repräsentanten des Glücks, welches unverdient durch die blosse Gunst des Himmels dem Menschen von oben kommt," und im Bürgerstand, als Repräsentanten der Gegenwart, alles Schönen aber Vergänglichen, des Verdienstes und des Talents**). Der Adel hat also keine Ursache sich eben sehr geschmeichelt zu fühlen. Dennoch ist die Opposition zwischen Beiden A. Müller „eine göttliche." Der Adel ist ihm die „Phantasie und das Gedächtniss," der Bürgerstand der „Verstand" des Staats, was allerdings ehrenvoll genug ist, aber fast so klingt, als habe der Redner, der über den Parteien steht, im

*) Das Wesen der wahren Natur besteht im ewigen Reagirens, im unendlichen Streit und Conflikt der Kräfte! S. 185.

**) Das Gleichgewicht der Kräfte untereinander, während jeder Virtuose der Sklave seines eigenen Talents ist, die Gemüthsruhe ist es, in der alle Schönheit der Seele sichtbar wird. S. 186.

zweiten Satze zwar „Phantasie,“ aber kein „Gedächtniss“ mehr gehabt für den ersten. Der Fürst, der über beiden steht, verfährt wie der Künstler, der Entgegengesetztes eint, denn das „Regieren ist eine künstlerische Thätigkeit,“ und „wer nicht begreift, dass die Staatskunst mit in die Vorlesungen über die Idee der Schönheit wesentlich gehört, der hat von dem Grundgedanken dieser Vorlesungen so gut wie nichts begriffen.“

Wir fürchten nur, dass im Gegentheil, wer den Grundgedanken dieser Vorlesungen begriffen hat, von der Idee der Schönheit „so gut wie nichts“ werde begriffen haben. Die Kunst, Antithesen zu erfinden und dann vom Leser zu verlangen, dass er sich dieselben jetzt in „Synthesen“ denke, reicht nicht hin, das Wesen der Kunst auszudrücken. Was würden wohl A. Müller und seine Freunde dazu gesagt haben, hätte man ihnen erwiedert, ihre Theorie sei um nichts besser, als die alte tief verachtete dass die Schönheit die Einheit in der Mannigfaltigkeit sei? Kann sich doch Müller nicht erwehren, diese Definition*) nicht so uneben zu nennen.“ Aber wie tief liegt sie unter ihm, dem das „Kunstwerk“ der Mikrokosmos, der Geist der Schönheit der Geist des Universums ist! Aus „dem Gleichgewicht aller Kräfte“ entspringt ihm die Schönheit und wo fände sich dieses schöner und grossartiger ausgedrückt, als im Weltall, in der Natur, in der Geschichte, im Leben, wo jede Kraft ihre Gegenkraft, jede „Aktion“ ihre „Reaktion“ findet! Aber die Sache kehrt sich um; das Gleichgewicht und Harmonie der Kräfte, die darin herrscht, macht das Universum schön; die Erkenntniss, dass die Schönheit der Geist des Universums sei, setzt den Besitz der „Idee der Schönheit“ schon voraus, die nicht aus diesem heraus, sondern durch die das Universum als schön erkannt wird. Seine „spekulative Haltung“ beschränkt sich auf den Satz, dass alle Gegensätze ursprünglich Eins, dass in der Sichtbarkeit dieser Einheit die Schönheit und im Sichtbarmachen derselben die Kunst zu suchen sei, und wo immer jene Einheit erscheine und erstrebt werde, die Idee der Schönheit und Kunst realisirt erscheine. Aber nicht damit hat die Aesthetik es zunächst zu thun, an welchen Objekten die

*) S. 11.

Schönheit erscheine, denn deren gilt es unzählige, sondern **was** schön sei, und das ist es, was in Müllers Vorlesungen am allerwenigsten hervortritt. Wo er die Schönheit als die Gegenwart des Göttlichen im Irdischen erklärt, scheint es zwar, als nehme er einen Anlauf zur Erklärung, aber da zugleich kein Göttliches ohne Irdisches, kein Irdisches ohne Göttliches sein soll, so ist, da die Gottheit in Allem gegenwärtig ist, das Schöne vom Hässlichen nicht zu unterscheiden. Wir wollen zugeben, dass im Schönen das Göttliche im Irdischen erscheine, aber wir wollen zugleich wissen, welche irdische Erscheinung wir für jene des Göttlichen anzusehen haben. Wir geben zu, dass das Ziel der Staatskunst die rechte Versöhnung zwischen Geburtsadel und Verdienst, zwischen beweglichem und unbeweglichem Eigenthum sei, wir wollen auch zugeben, dass diese Harmonie, wo sie besteht, etwas Wohlgefälliges habe, ja wir sind davon überzeugt, aber mit dem blossen Satz: es soll so sein, ist das Problem nicht gelöst und wie dort nach dem Kriterium des Schönen vom Hässlichen, suchen wir hier nach dem Prüfsteine den guten vom schlechten Staat zu unterscheiden. Ist überhaupt Harmonie das Schöne, nun dann braucht es keine Harmonie zwischen Gegensätzen zu sein, nicht das Göttliche im Irdischen zu erscheinen; sondern auch Irdisches, das mit Irdischem harmonirt, hat dann denselben Anspruch schön zu heissen. Aber einmal sind die Verhältnissglieder gleichgiltig, das Verhältniss rein formal, das anderemal sind sie wieder nicht gleichgiltig, das Verhältniss material. Einmal gefällt Harmonie überhaupt, das anderemal nur zwischen bestimmten Verhältnissgliedern. Darin liegt das *πρῶτον ψεῦδος* dieser ganzen Aesthetik, das Müller nicht einmal ahnt. Weil Schiller jenes Wohlgefallen am Harmonischen zunächst an der Harmonie des geistigen Form- und Stofftriebes gewahr ward, werden diese beiden Verhältnissglieder fortan so gewandt, als gehörten sie nothwendig dazu, damit die Harmonie gefalle. Aber diese einzelne Harmonie ist, wie oben schon gezeigt, nur ein abgesonderter Fall, und die Verhältnissglieder dabei völlig gleichgiltig. Nicht ob Formtrieb und Stofftrieb, nicht ob Vernunft und Sinnlichkeit, Geist und Natur, ob Göttliches und Irdisches harmonire, ist die Frage, sondern ob überhaupt etwas harmonirt und dadurch gefällt. Das Verhält-

niss ist rein formell; jene Aesthetik macht es stofflich. Sie verwechselt den Werth des Verhältnisses mit dem Sonderwerth der Glieder und öffnet der Mystik und Theosophie dadurch Thür und Angel. Nun muss Geist in der Natur, Gott im Irdischen sein, damit dieses gefalle, die metaphysische Natur der Verhältnissglieder gewinnt es über die rein ästhetische des Verhältnisses. Das Wohlgefallen am Harmonirenden kümmert sich wenig darum, ob das, was harmonirt, Töne oder Farben, Gott und die Sinnenwelt sind, das Harmonische ist es, was uns wohlthut. Daher die Amphibolie und das Täuschende der Adam Müller'schen Aesthetik. Bald spricht sie von dem allgemeinen Wohlgefallen an Harmonie und wir fühlen uns ganz einverstanden, bald unter Voraussetzung gewisser Verhältnissglieder, als ob diese nothwendig dazu gehörten, und wir lassen uns verführen. Weil sie in jenem offenbar Recht hat, glauben wir ihr auch dort, wo sie Unrecht hat. Die glänzende Unordnung, die Sucht alles zu parallelisiren, witzig zugleich und tief zu scheinen, trägt das ihre dazu bei, in einem Schwall von Rhetorik, wo bald von der Schönheit, bald vom Leben, von der Erziehung, der Staatskunst und der Sprache die Rede, den Hörer gar nicht zu Athem kommen zu lassen. Er soll das Kunststück nicht merken, das mit ihm getrieben wird, ihn unter der Maske der Aesthetik, Theosophie, Schöpfungslehre, Pädagogik, Politik, mit einem Worte die Idee des Lebens zu lehren, deren Geheimniss darin besteht, „bald dieses, bald das entgegengesetzte Element durch seine Kraft zu verstärken, damit der Streit nur heftiger und der Friede, der thätige schöne Friede, den er begehrt, beschleunigt werde." Eine wahre Anweisung zur Treulosigkeit in „spekulativer Haltung." Der Verfasser setzt hinzu: „sie ist nicht erfunden, das Leben hat sie gelehrt, das Leben wird sie bewähren." Mancher würde sich auch schämen, sie erfunden zu haben. Was aber soll dann noch die „Kunst," wenn das „Leben" hinreicht? wo bleibt die Schönheit, da ja doch ewiger Krieg herrscht, und worin soll der weltbeherrschende Beruf des Künstlers bestehen, wenn die Lehre des Ganzen zuletzt auf die Plattheit hinausläuft, das Leben sorge dafür, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen? —

V. Friedrich Schleiermacher.*)
(1768 — 1834).

Unter die wenigen Schüler Fichtes, die sich weder an Schelling, noch an Hegel anschlossen, pflegt Fr. Schleiermacher gerechnet zu werden**). Wenigstens scheint dafür zu sprechen, dass seine Doppelrichtung der Thätigkeit von Innen nach Aussen und von Aussen nach Innen hin von Fichte entlehnt ist. Jene, die praktische begründet die Wissenschaft, welche er Ethik, diese, die theoretische, welche er Physik nennt. Aber schon Hartenstein***) hat ihm die richtige Stellung in der unmittelbaren Nähe der Identitätsphilosophie zurückgegeben. Sein bedeutendstes Werk, die „Kritik der Sittenlehre" beruht auf denselben Voraussetzungen, wie diese. Von der Annahme eines „höchsten, nicht durch Gegensätze bestimmten Wissens, das der einfache Ausdruck des ihm gleichen höchsten Seins und ebenso des höchsten Seins, das die schlechthin einfache Darstellung des ihm gleichen höchsten Wissens ist****), als „innerer Grund und Quell alles andern Wissens †)" geht er aus, das aber zugleich uns ein gänzlich unbekanntes „weder als Begriff, noch als Verknüpfung von Begriffen in uns Vorhandenes ist††)." Das höchste Bild des höchsten Seins, also auch die vollkommenste Auffassung alles bestimmten Seins ist die „vollkommenste Durchdringung und Ei nheit von Natur d. i. das Ineinander alles geistigen und dinglichen Seins als dingliches d. i. gewusstes und Vernunft d. i. Ineinander alles dinglichen und geistigen als geistiges d. i. wissendes †††)." Dieses Bild wiederholt sich in dem Verhältniss von Seele und Leib †*)! Wie das Geistige in der Natur die Gestalt, so bringt das Dingliche in der Ver-

*) Vorles. über d. Aesthetik herausg. v. Lommatzsch. Berlin 1842. Ges. Schr. VI. Bd.

**) So von Fortlage: Gen. Gesch. d. Phil. s. Kant. S. 241.

***) De ethices Fundamento a Schleiermachero proposito P. I. p. 47. Grundbegriffe der eth. Wissensch. Ebens. Erdmann: Gesch. d. deutsch. Spec. seit Kant II. p. 74.

****) §. 29.

†) §. 31.

††) §. 30.

†††) §. 48.

†*) §. 49.

nunft das „Bewusstsein“ hervor*); am „reinsten“ aber erscheint „das höchste Sein in Beziehung auf Kraft und Erscheinung im Organismus**),“ welcher als „vollständige Einheit des endlichen Seins, als des Ineinander von Vernunft und Natur“ den Begriff der „Welt“ gibt.

Ist so alles Sein nothwendig ein zweifaches, so kann es, „wenn die Gesammtheit des auf ein durch Gegensätze bestimmtes Gebiet des Seins sich beziehenden Wissens eine Wissenschaft ist, auch nur zwei Hauptwissenschaften geben, die der Natur und die der Vernunft***),“ deren jede zugleich „in Beziehung auf die zwiefältige Natur des Seins, als Kraft und Erscheinung zwiefach, als beschauliches (spekulatives) und beachtendes (empirisches) Wissen†)“ sich zeigt. „Der beschauliche Ausdruck des endlichen Seins, sofern es Natur ist, oder das Erkennen des Wesens der Natur ist die Physik oder Naturwissenschaft, der beachtliche Ausdruck desselben Seins oder das Erkennen des Daseins der Natur ist Naturkunde††);“ dagegen der „erfahrungsmässige Ausdruck des endlichen Seins, sofern es Vernunft ist, oder das Erkennen des Daseins der Vernunft ist Geschichtskunde; der beschauliche Ausdruck desselben Seins oder das Erkennen des Wesens der Vernunft ist Ethik oder Sittenlehre†††).“ Jede von diesen setzt die andere voraus und ist in ihrer Trennung unvollkommen; „jedes ethische Wissen ist wahrhaft philosophisch nur, insofern es zugleich physisch, und jedes physische, insofern es zugleich ethisch ist,“ in der Vollendung aber ist „Ethik Physik und Physik Ethik†*).“

Ohne uns hier in eine (von Hartenstein a. a. O. erschöpfend gelieferte Kritik) dieses Verfahrens einzulassen, suchen wir nur nach dem Orte, welchen in diesem Organismus des Wissens die Aesthetik einzunehmen berufen ist. Hier zeigt sich der

*) §. 50.
**) §. 53.
***) §. 55.
†) §. 57.
††) §. 59.
†††) §. 60
†*) §. 61.

Uebelstand, dass, während wir in der Kritik der Sittenlehre scharf formulirte Paragraphe besitzen, in denen die „Willkür“ der Construction offen ans Tageslicht tritt, wir uns in Bezug auf Schleiermachers Aesthetik an Collegienhefte verwiesen finden, die ohne Trennung in Hauptsätze und Abschnitte eine unbehilfliche Masse von mehr als 700 Druckseiten ausmachen.

Schleiermacher beginnt damit, das Speculative in der Aesthetik vom Technischen zu unterscheiden. Jenes hat „zu begreifen, wie die Kunstthätigkeit aus dem menschlichen Geiste hervorgehe,“ dieses „Vorschriften aufzustellen, wie der Producirende zu verfahren habe, um sie zu erreichen.“ Das Letztere „schneidet er sich nun gänzlich ab“; seine Aesthetik hat keinen irgendwie imperativischen Charakter, so wenig wie die Ethik, von welcher sie „ausfliesst im Allgemeinen und in der Subsumtion der einzelnen Erscheinungen*).“ Wenn wir dies aber nun zugeben, und alle ästhetische und ethische Imperative in die technische „Kunstlehre“ verweisen, dagegen nun an die Ethik wie an die Aesthetik die Forderung stellen, dass sie uns sage, was vollkommen oder unvollkommen, nicht aber wie es zu produciren sei, so wird die Aesthetik „nun freilich auch Sätze aufstellen müssen, die aussagen, worin die Vollkommenheit von einer jeden Aeusserung der Kunst besteht,“ aber dies ist „etwas ganz anderes, als zu begreifen, wie die Kunstthätigkeit aus dem menschlichen Geiste hervorgehe.“ Das Letztere geben wir gerne zu, aber es frägt sich, welches von beiden nun eigentlich die Sache der Aesthetik seien? Schleiermacher gesteht zu, „die technischen Vorschriften hätten unmittelbar das Vollkommene im Auge“ und dies sei „von der andern Seite das Nächste, was uns erst das Letzte sein könne.“ Auch dies kann zugegeben werden, wenn es doch nur überhaupt irgendwo ist. Der künstlerische Geist schafft das Vollkommene, das insofern für das Genie allerdings das Letzte, der Zielpunkt ist; der vorschreibende Theil beginnt mit der Erkenntniss des Vollkommenen als eines Mustergiltigen und beschäftigt sich mit den Regeln zu seiner Nachbildung. Einerseits wird man aber doch nicht leugnen wollen, dass die „Kunstthätigkeit,“ deren Produkt das Vollkommene ist,

*) S. 23.

selbst schon „technisch“ d. i. nach Regeln verfahre und sonach sich der ganze Unterschied in einen blossen Unterschied des Materials auflöst, das bei jener ein inneres, bei diesem ein äusseres ist, wie man auch aus Schleiermachers Aeusserungen*) ersieht, wo er das „Technische“ auf die Ausführung in Marmor, Erzguss u. dergl. bezieht. Er versteht also unter der „Vollkommenheit“ nichts anderes, als die äusserliche, aus der genauesten Kenntniss und Beherrschung des Materials hervorgehende, und die darauf bezüglichen Regeln sind es, die er sich „abschneidet,“ worin wir ihm vollkommen beitreten.

Aber was bleibt dann für die Aesthetik nach seinen Worten? Nichts anderes, als das „Begreifen, wie die Kunstthätigkeit aus dem menschlichen Geiste hervorgehe,“ denn die „Vollkommenheit der Kunstäusserung ist ganz etwas anderes.“ Weder die technische d. i. äusserliche, noch irgend eine andere „Vollkommenheit.“ Die Aesthetik hat nicht zu lehren, „welche Production wir als vollkommen oder nicht vollkommen anzusehen haben,“ sondern einzig „zu begreifen, wie sie aus dem menschlichen Geiste hervorgeht.“ Sie hat keine Musterbilder des Schönen und Vollkommenen zu liefern, sondern diejenige geistige Thätigkeit, welche wir künstlerisches Schaffen nennen, zu beschreiben; sie ist ein Stück Psychologie. Statt zum vollendeten Werk führt sie uns in die Werkstatt.

Ein Blick auf Schleiermachers Ethik zeigt den Parallelismus. Die Ethik, sagt Schleiermacher**) ist „Ausdruck des Handelns der Vernunft und bringt als solches Einheit von Natur und Vernunft hervor, welche ohne dieses Handeln nicht wäre und da ihm also ein Leiden der Natur entspricht, so ist es ein Handeln der Vernunft auf die Natur.“ Daher sind Sittenlehre und Geschichtskunde durch einander messbar und bedingt, ebenso wie Sittenlehre und Naturwissenschaft sowohl „dem Inhalt, als der Gestalt“ nach. Beide gehen wechselseitig in einander auf; zwischen beiden gibt es eine fortwährende Gleichmässigkeit; die Sittenlehre kann nur so viele G e w ä h r l e i s t u n g haben, als sie Geschichtskunde neben sich hat; und ist zu keiner Zeit b e s s e r,

*) S. 19.
**) A. a. O. §. 75.

als die Geschichtskunde oder die Naturwissenschaft. Daher ist ihr Styl der „historische*)," die eigentliche Form für dieselbe die „erzählende**)."

Damit geht, wie Hartenstein treffend sagt***) die Bedeutung und Geltung des Ethischen ganz und gar verloren. Das eben ist das Wesentliche der Ethik, dass sie keine erzählende und erklärende, sondern eine vorbildende, ideale Wissenschaft ist. Ebenso die Aesthetik. Nicht was und wie es gebildet wird, zu erzählen, sondern was gebildet werden soll, vorzubilden, ist die Aufgabe der philosophischen Wissenschaft vom Schönen. An diese schliesst die Kunstlehre als Inbegriff der Vorschriften, wie das Musterbild im Nachbild verwirklicht werden soll, nach einer —, die psychologische Entwicklung der Vorgänge, durch welche das Bewusstsein des Musterbildes im genialen Subjekte feststeht, nach der andern Seite hin sich an; das „Erzählen, wie die Kunstthätigkeit aus dem menschlichen Geiste hervorgehe," hat nur dann einen Sinn, wenn wir schon wissen, welche Thätigkeit des menschlichen Geistes und warum sie den Namen Kunstthätigkeit verdiene. Dies aber ist ohne vorausgehende Begriffe vom Schönen und Vollkommenen so wenig möglich, wie eine Unterscheidung der sittlichen von jeder andern Thätigkeit des menschlichen Geistes ohne vorausgegangenen Begriff vom Sittlichen selbst. Hartenstein führt mit Recht eine Aeusserung Schleiermachers an, die wie eine Parodie seiner selbst klingt. Dieser findet „es wunderbar, dass bei Fichte mit dem Wollen zugleich auch das Sittengesetz gefunden werde," denn „das gesetzlich nothwendige Denken der Selbstthätigkeit könne doch nicht gleich gelten dem Denken oder sich selbst Geben eines Gesetzes der Selbstthätigkeit, wie sich bei Fichte leider eins ins andere verwandeln müsse†)." Ebenso wunderbar finden wir es, dass bei Schleiermacher mit der künstlerischen Thätigkeit zugleich das Gesetz der Kunst gefunden werde, denn das gesetzlich nothwendige Denken der ersten kann doch nicht gleich gelten dem Denken

*) §. 93. d.
**) § 95. d.
***) S. 118.
†) A. a. O. S. 118.

oder Sichselbstgeben eines Gesetzes der künstlerischen Thätigkeit. Zwar soll in dieser eben selbst das Gesetz, in Fichte's Wollen dagegen eben noch nicht der Gedanke eines innewohnenden Gesetzes vorhanden sein, aber eben dieses Erkennen einer gewissen Thätigkeit als der künstlerischen kann nur aus der Erkenntniss desjenigen Gesetzes hervorgehen, welches als einer Thätigkeit innewohnend dieselbe zur künstlerischen macht.

Wie daher Schleiermachers Ethik nur dadurch über das von ihm getadelte „Wollen“ Fichte's hinausgeht, dass sie in dasselbe als „vernünftiges“ heimlich „ethische Bestimmungen hineinlegt um sie dann scheinbar wieder daraus abzuleiten,“ so kommt seine Aesthetik nur dadurch zum Ziel, dass sie in eine gewisse Thätigkeit als „künstlerische“ heimlich ästhetische Bestimmung legt und sie dann aus derselben öffentlich wieder heraushoIt. Wie die Ethik als ein „Handeln,“ fasst Schleiermacher die Aesthetik als ein „Thun“ vorwiegend unter der Form der „Kunst“ auf wesshalb ihm auch der Begriff des Schönen in der einen so widerwärtig ist, als der Begriff des Guten in der andern, an dessen Stelle er ebenso folgerecht das „Gut,“ wie an die Stelle des Schönen das „Kunstwerk“ setzt. Wie im Guten die Thätigkeit der Vernunft auf die Natur, so vollendet sich in diesem die künstlerische Thätigkeit, wie dort ein Werk der Natur seinen Werth dadurch empfängt, dass es zugleich ein Werk der Vernunft, so empfängt dieses, wie es immer sei, seinen Werth durch den Umstand, dass es ein Product der künstlerischen Thätigkeit ist. Zugleich aber findet sich auch dieselbe Schwierigkeit, wie dort das wahre vom falschen Gut, so hier das wahre vom unwahren Kunstwerk zu unterscheiden. Weil ihm die Ethik nichts weiteres ist, als die Beschreibung des Handelns der Vernunft auf die Natur so ist „jedes Einssein bestimmter Seiten von Vernunft und Natur“ oder jedes bestimmte Sein „ein Gut*)“ und der „ganze Gegensatz von gut und böse fällt a u s s e r h a l b d e r E t h i k**).“ Wenn ihm nun die Aesthetik auch nichts anderes ist, als die „Beschreibung des Hervorgehens der Kunstthätigkeit aus dem menschlichen

*) Syst. d. Sittenl. §. 72.
**) §. 91.

Geiste," so muss jedes Werk dieser letztern ein Kunstwerk sein und der ganze Gegensatz zwischen wahrem und unechtem Kunstwerke, also zwischen schön und unschön „ausserhalb der Aesthetik" fallen. In der That kann dies Gegenbild eines so vollkommenen ethischen Optimismus, für den es nichts „Böses" gibt, nur ein ebenso entschiedener ästhetischer Quietismus sein, für den es nichts „Hässliches" geben kann.

Bei diesem allgemeinen Charakter seiner Philosophie des Schönen, die ihm mit der ganzen Aesthetik des Idealismus gemeinsam ist, ergibt sich für Schleiermacher ausserdem noch die besondere Schwierigkeit, diese eigenthümliche „künstlerische" Thätigkeit, auf deren Natur Alles ankommt und deren Beschreibung oder „Erzählung" die Aesthetik ausmacht, von der allgemeinen sittlichen zu unterscheiden. Die Art, wie Schleiermacher darnach ringt, ihren Begriff und den der Kunst und ihre Abzweigung in die mannigfaltigsten Kunstzweige zu gewinnen, ist geeignet, die Wahrheit von Rahels treffendem Ausspruch zu bestätigen, sein Denken sei eine Fabrik von Hämmern, die das Höchste arbeiteten, aber selbst nicht das Höchste seien. Seine Wissenschaft nannte Hillebrand „die Kunst der Schaukelei des Denkens" und als eine solche erscheint sie nirgend mehr, als in der unaufhörlich in spitzfindige Gegensätze und haarscharfe Distinctionen, die jeden Augenblick durch wechselseitige Beziehungen wieder aufgehoben werden, sich zerschlagenden Aesthetik. Wie seiner Sittenlehre nichts fehlt, als das, ohne welches jede Sittenlehre ein Unding ist, nämlich die Angabe dessen, was gethan werden soll, um sittlich zu sein, so fehlt seiner Aesthetik nur die Angabe der ästhetischen Ideen, aber damit auch Alles. Sie hat weder einen allgemeinen, noch einen angewandten Theil, weil sie selbst, so wie seine Sittenlehre*) ganz „Anwendung" ist. Nur das Anzuwendende mangelt.

Mit der „Erforschung und Beschreibung der Kunstthätigkeit im menschlichen Geist" aber betreten wir ganz das Gebiet der empirischen Psychologie. Zwar bezeichnet Schleiermacher diesen Theil, als den „speculativen," aber die Aufgabe, die er sich darin

*) Hartenstein a. a. O. S. 121.

setzt, beweist sogleich, dass diese Bezeichnung eine täuschende ist. Die Aufgabe desselben „besteht nemlich darin, den Ort der Kunstthätigkeit in der Ethik zu finden.“ Da nun diese selbst in der Beschreibung des Handelns der Vernunft besteht, das nur aus der Erfahrung erkannt werden kann, so lautet die Aufgabe eigentlich, dasjenige Handeln der Vernunft auf die Natur in der Erfahrung zu bestimmen, welches die Kunstthätigkeit sei. Wirklich beginnt er auch damit sich eine „Anschauung“ von der gesammten freien menschlichen Thätigkeit zu bilden ,“ da unter dieser auch die Kunstthätigkeit entweder sein muss oder überhaupt nicht sein soll. Hier sind nun alle freien menschlichen Thätigkeiten „entweder solche, von denen wir voraussetzen, dass sie von Allen, die wir unter den Begriff Menschen subsumiren, auf dieselbe Weise verrichtet werden und auf dieselbe Weise vorkommen, identische Thätigkeiten, und solche, bei denen wir gleich die Verschiedenheit voraussetzen, individuelle*). Zu jenen rechnet Schleiermacher das Denken, denn ohne dessen Identität würde gar keine Verständigung möglich sein; zugleich aber „denkt Jeder in einer bestimmten Sprache, und darin liegt schon eine Verschiedenheit; so zwar, dass wir das Denken zwar im Allgemeinen als identisch setzen, aber zugleich dass es sich in der Wirklichkeit differenzire.“ Dass das Sprechen zwar Erscheinung (mitunter auch eines Nicht - denkens) aber doch nicht selbst Denken sei, wird hiebei ignorirt. Zu den individuellen dagegen gehören die Empfindungen, und zwar nicht blos die sinnlichen, die „rein zufällig“ sind, sondern auch die „sittlichen,“ trotz des Anscheins des Gegentheils. Denn es scheint zwar, als verlangten wir von Jedem, dass er von dem Eindruck einer sittlichen Handlung ebenso afficirt sein solle, wie wir es sind, aber das scheint nur so, denn in Wahrheit verlangen wir ja nicht, dass ein barbarischer Mensch eben so empfinden solle, wie wir, sondern wenn wir obige Forderung stellen, so setzen wir schon eine vorher bestandene Gemeinschaft, also „Aufhebung der Differenz“ voraus, so dass diese doch eigentlich bei allen „sinnlichen wie

*) S. 51.

sittlichen" Empfindungen das Ursprüngliche ist. Vielleicht liesse sich fragen, ob nicht ganz das Gleiche auch beim Denken stattfinde? Denn gewiss verlangen wir auch hier eben so wenig, dass ein „barbarischer" Mensch eben so denken solle, wie wir, während wir ganz gewiss bei einem „nicht-barbarischen" dasselbe sittliche Urtheil voraussetzen, wie bei uns. An sich ist der Mensch aber weder barbarisch, noch nicht - barbarisch. Der ganze Gegensatz ist gemacht, um die sittliche und sinnliche „Empfindung" unter einander werfen zu können. Die unmittelbare Folge davon ist, dsss nicht nur die Kunst, sondern auch die Sittlichkeit individualisirt wird.

Darauf läuft denn auch Schleiermachers Ethik eben so wie Aesthetik hinaus. Da die sittliche, wie die sinnliche Empfindung in der ursprünglichen Differenz liegen, so lässt sich für die eine, so wenig wie für die andere eine allgemeine Regel festsetzen und Alles geht auf mehr oder weniger Uebereinstimmung, auch wohl auf gänzliche Vereinzelung hinaus, die als solche eben so berechtigt ist. Denn fragen wir, zu welcher von boiden Arten, zu deren einer jede menschliche Thätigkeit gehören muss, die Kunstthätigkeit gerechnet werden solle, so geräth man anfänglich in Verlegenheit. Der allgemeine Typus einer einzelnen Kunst erscheint im Allgemeinen als derselbe, z. B. in der Malerei als äusseres Hervorbringen von Gestalten, oder bei der Musik als Bewegung der Stimmwerkzeuge. Aber die Sache genauer betrachtet muss man sagen, dass diese Identität eigentlich gar nicht die Sache selbst, sondern wenn gleich wir von der selbstthätigen Seite ausgehen, so lässt sie sich doch nicht von der pathematischen trennen, und so ist dieses einzelne Hervorbringen von Formen nicht an und für sich die Malerkunst, sonst würde z. B. die Verfertigung eines Grundrisses von einem Gebäude, einer Stadt, einer Gegend ebenfalls in diese Kunst gehören, dies würde aber Niemand behaupten. Also ist diese Thätigkeit „an und für sich betrachtet nicht die Kunst um ihrer Identität willen, sondern nur indem sie einen bestimmten Eindruck hervorbringen will." Folglich erscheint die Kunst als methodisches Verfahren in dieser Richtung, als ein Verschiedenes, aber doch wieder nicht als ein in jedem Einzelnen Verschiedenes, sondern und darin liegt das Eigenthümliche der

Schleiermacher'schen Deduction, als „ein in jedem einzelnen Complex von Menschen Verschiedenes," oder mit andern Worten, die Kunst beruht auf der „nationalen Differenz."

Wir fragen nun nach dem Beweise. Da nach Vorstehendem sinnliche und sittliche Empfindungen auf der ursprünglichen Differenz beruhen, so frägt sich, ob das Unterscheidende der Kunst nun darin bestehen soll, dass bei ihr die Differenz „national," bei der Sittlichkeit dagegen „individuell" sein soll, so dass es zwar möglich wäre, Regeln für das Schöne aufzustellen, die wenigstens für eine Nation Geltung haben, für das Sittliche jedoch nur solche, die sich einzig auf das Individuum beziehen d. h. der Kunstgeschmack wäre wenigstens relativ universell, der sittliche dagegen durchaus individuell. Abgesehen von der Bedenklichkeit, gerade das Sittliche durchaus individuell zufälligem Belieben anheimzustellen, da es am Ende doch noch weniger Gefahr hätte, dies beim Schönen zuzulassen, sind nicht die Ansichten über das Sittliche wenigstens eben so gut ganzen „Nationen" gemeinsam, als Ansichten über das Schöne? Oder hat nicht Schleiermacher selbst auf die Sitte, als das Gemeinsame der sittlichen Anschauung eines Volkes, einer Zeit grossen, ja vielleicht zu grossen Werth gelegt in seiner Sittenlehre, da ihm über die nationale Giltigkeit der Sitte beinahe die Allgemeingiltigkeit des Sittlichen verloren ging?

Woher wissen wir aber auch nur, dass jene Differenz des Geschmacks in der Kunst gerade die „nationale" ist? Schleiermacher beginnt den Ort der Kunstthätigkeit in der Ethik auf „speculative" Weise nachzuweisen. Billig erwarten wir also, dies werde rein aus dem Begriff der Kunstthätigkeit als solcher geschehen und die Erfahrung dürfe hier gar nicht eingemengt werden. Aus dem Begriff einer ursprünglichen Differenz der sinnlichen und sittlichen Empfindung wird abgeleitet, dass die Kunst als ein Verschiedenes erscheint, was freilich Eins und dasselbe ist. Aber zugleich „nicht in jedem Einzelnen verschieden, sondern in jedem einzelnen Complex von Menschen?" Warum dies? „Weil sie einen bestimmten Eindruck hervorbringen will*)." Man könnte fragen, gehört dazu nothwendig immer ein „Complex" von Menschen? Wäre eine

*) S. 53.

Thätigkeit nicht Kunst, die etwa nur auf einen Einzelnen berechnet wäre? Warum aber muss dieser „Complex“ gerade ein „nationaler“ durch Abstammung verknüpfter sein, warum nicht etwa ein „Stand,“ eine „Körperschaft,“ eine „Altersstufe,“ ein „Geschlecht?“ „weil nicht ein jedes Volk dasselbe für schön hält, wie das andere, also diesen Eindruck nicht auf dieselbe Weise empfängt *).“ Woher wissen wir das? Aus der Erfahrung. Die speculative Theorie wird hier nackter Empirismus, der sich auch darin verräth, das nirgends gesagt ist, wie weit der Begriff der „Nation“ genommen werden soll, ob er z. B. alle Hellenen oder nur gewisse Stämme derselben umfasst. Womit ist es endlich erwiesen, dass der Künstler „sein Werk nur äusserlich machen will, um der Nation willen,“ da er es doch, wenn er ein echter ist, vielmehr um des Werkes selbst willen thut, dass „der Ort des Kunstwerkes immer sein Volk sei,“ als ob nicht die grössten Künstler oft inmitten ihres Volkes unverstanden dagestanden hätten?

Endlich liegt eine Inconsequenz in dem Rücksichtnehmen „freie“ auf den äussern Eindruck, welcher die Kunstthätigkeitcharakterisiren soll. Wenn sie, wie Schleiermacher vor allem will, eine Thätigkeit sein soll, so darf sie von gar keiner Rücksicht auf den möglichen Eindruck gebunden sein. Sie ist und bleibt dieselbe Produktivität, der Eindruck mag ihr nachfolgen oder nicht. Sonst kommen wir wieder zurück auf jenen vorkantischen Standpunkt in der Aesthetik, welcher den Werth der Kunst nach dem Vergnügen bemisst, und den Schleiermacher selbst wenige Seiten zuvor für einen veralteten erklärt hat.

Vielmehr liegt dieser Deduction nichts anderes, als eine Lieblingstendenz Schleiermacher's zu Grunde, im Gegensatz gegen das allgemeingiltige Schönheitsideal die K u n s t ebenso wie die S i t t e als den Ausdruck eines n a t i o n a l e n V o l k s g e i s t e s zu betrachten. Diese Tendenz ist es, welche er mit den Romantikern gemein, und in deren Verfolgung er einen eigenthümlichen Stufengang bewahrt hat. Der Gedanke einer ursprünglichen Differenz der sittlichen wie der sinnlichen Empfindungen hat die vertrauten Briefe

*) S. 54.

über die Lucinde eingegeben; der heillosen Anarchie, die aus dieser gänzlichen Leugnung über das Individuum hinausgreifender sittlicher Gemeingesetzlichkeit nothwendig entstehen musste, suchte bleibt die Aufstellung eines gemeinschaftlichen als sittlichen Volksbewusstseins wenigstens nothdürftig zu steuern. Aber hier bleibt Schleiermacher's Anerkennung eines Allgemeingiltigen auch stehen. Nur das Denken ist ihm schlechthin die identische Thätigkeit*), bei welchem aller Schein der Differenz nur in der Sprache liegt, denn „wenn einer die Gesetze des Denkens nicht anwendet, so richtet ihn jeder auch in der differenten Sprache." Aber „auf dem Gebiet des Empfindens (des sittlichen wie des sinnlichen?) und des Geschmacks lässt es sich Niemand einfallen, den nationalen Geschmack zu corrigiren." Niemand? Und eine Nation corrigirt die andere nicht? Die einzelnen Nationen sind ebensoviele auf Ewigkeit unverschmelzbare Originale, über denen es nichts Höheres, keinen gemeinschaftlichen Massstab mehr gibt? Kein Mensch darf es wagen den Geschmack der einen gut, den der andern Nation verdorben zu finden? Welch ein Ergebniss! Wenn auch nicht der Geschmack jedes Einzelnen ohne Unterschied, so ist doch der Geschmack jeder Nation ohne Unterschied gut! Warum? weil es der Geschmack einer Nation ist?

Von Manchen möchte wohl diese Theorie, die im Grunde auf ein bekanntes Sprichwort hinausläuft, mit Freude begrüsst werden. Aber was soll sich für eine Wissenschaft vom Schönen als einem unbedingt Gefallendem auf Grundlagen aufbauen, nach denen keine Nation sich auch nur „einfallen" lassen darf, die andere „corrigiren" zu wollen? Was kann sie auf diesem Weg anderes werden, als eine Aufzählung und Gutheissung der Geschmäcke aller Nationen, sie mögen unter einander noch so entgegengesetzt, noch so barock, noch so übertrieben sein? Sind die Nationen doch die Zweige des allgemeinen Baumes der Menschheit und ist die Kunst nichts anderes als eine freie, auf ursprünglicher nationaler Differenz beruhende Thätigkeit!

Sehen wir nämlich dem Ding auf den Grund, so stossen wir auf den alten Gegensatz Fichte's des Erkenntniss- und Begeh-

*) S. 54.

rungsvermögen, das hier Empfindungsvermögen heisst. Jenes macht die Identität, dieses die Differentialität aller Menschen aus, aber nicht, ohne dass in dieser letztern eine Abstufung stattfände, wonach gewisse „Empfindungen" zwar different, aber doch in gewissen „Complexen," Nationen genannt, gemeinsam, die künstlerische Thätigkeit aber eine solche sei, die zwar nicht „identisch" wie das Denken, aber doch auch nicht absolut different, wie gewisse „Empfindungen," vielmehr relativ identisch und relativ different, auf die Gemeinsamkeit des Empfindens eines „nationalen Complexes" gerichtet ist, und der Künstler als solcher gleichsam die gemeinsame Empfindungsweise der Nation darstellt. Dass dabei auf eine einstmalige Ausdehnung der Kunst auf die ganze Menschheit verzichtet werden muss, ist von selbst klar, denn die Differenz die ihr zu Grunde liegt, ist ursprünglich und unüberwindlich. Eine solche darf daher nicht einmal als Ideal gedacht werden, noch viel weniger als je zu irgend einer Zeit in der Vergangenheit wirklich vorhanden und selbst die hellenische Kunst, die Schiller'n und Fr. Schlegel im Anfang als die Kunst selber galt, muss sich gefallen lassen als eine bloss „nationale" betrachtet zu werden. Warum nicht auch als eine blosse „Familienkunst," „Stammeskunst" u. dergl.? Es möchte schwer werden dafür einen andern Grund zu finden, als den besondern Zauber, der gerade zu Schleiermacher's Zeit alles „Nationale" im Gegensatz zum Fremdländischen umströmte.

Noch hat sich aber die Kunst- nicht von der sittlichen Thätigkeit getrennt, die ja nach Schleiermacher ebenso nur der Ausdruck eines „nationalen" Geistes ist. Hier tritt eine „andere Theilung" hinzu*). Wir dürfen in diesem „speculativen" Theile nicht fragen, woher sie kommt. Sie selbst verräth ihren Ursprung hinreichend. „Es gibt" nämlich geistige Thätigkeiten, die ihr Wesen unmittelbar betrachtet nur innerhalb des einzelnen Lebens selbst haben und andere, deren Wesen es ist, aus sich herauszugehen und etwas in Andern hervorzubringen, „gleichviel ob in Beziehung auf sich oder in Hinsicht des Gesammtlebens." Es versteht sich, dass unter dem letztern nur das „nationale" gemeint ist. Zu den erstern gehört das Denken, aber auch unter denjenigen Thätig-

*) S. 34.

keiten, die auf ursprünglicher Differenz beruhen, gibt es eine solche „die im Menschen selbst beschlossen wird," und das eben ist die Kunstthätigkeit.

Wir betrachten dies genauer. Nach dem rein durchgeführten Gegensatze muss nun offenbar die sittliche Thätigkeit diejenige sein, deren Wesen es ist „etwas ausser sich in Andern hervorzubringen," im strengsten Sinne des Wortes ein äusseres Handeln, während die Kunst nur ein inneres (im Menschen beschlossenes) bleibt. Dem gewöhnlichen Sinn gilt nun allerdings das Umgekehrte für richtig; die sittliche Thätigkeit kann sich, ohne ihren Werth einzubüssen, auf das blosse Innere, auf Gesinnungen beschränken, während die Kunst der Darstellung in der Aussenwelt bedarf, aber die speculative Philosophie ist nun einmal, nach einem bekannten Ausspruch ein „auf dem Kopfe Gehen," und wir müssen uns die seltsame Verkehrung gefallen lassen. Wie beweist nun Schleiermacher seinen Satz? Dadurch, dass z. B. „der Bildhauer am äussern Werke das wenigste macht," sondern das meiste durch mechanische Arbeiter vollziehen lässt. Sein „inneres Bild," dessen Nachahmung das Modell und erst in zweiter Reihe das wirkliche Werk ist, ist das „eigentliche Kunstwerk," denn „das äussere ist nur ein später Hinzukommendes, das sich eben so verhält zu dem inneren, wie sich die Mittheilung des Denkens durch Rede und Schrift zu dem Denken verhält *)." Dennoch ist, was auf diese Weise zu Stande kommt, nur ein „Bild" des Kunstwerks, nicht dieses selbst, und schwerlich würden wir den, dessen Thätigkeit nie über blosse „Bilder" von dergleichen hinauskäme, einen Künstler nennen. Es ist vielmehr nur die eine Seite der Kunstthätigkeit, zu der die andere, äusserliche, so nothwendig gehört, wie zum Denken das (wenigstens innerliche) Sprechen, das auch wenn es Anderen nicht vernehmlich geschieht, wie beim Stummgewordenen, im Verhältniss zum Denken doch schon ein Aeusserliches ist. Aber auch wenn die Kunstthätigkeit eine rein im Menschen beschlossene wäre, wäre sie dadurch immer noch nicht von der sittlichen unterschieden. Vielmehr können wir uns ganz eben so gut wie einen Künstler, einen Tugendhaften denken, dessen

*) S. 58.

innerliche Gesinnung, wie des Andern innerliches Bild, durch äussere Hemmnisse gehindert, nicht in die Aussenwelt zu treten vermöchte. Die Definition der Kunst, welche Schleiermacher *) gibt, dass sie „eine immanente Thätigkeit sei, bei welcher man die Differenz voraussetzt", passt eben so gut auf die Sittlichkeit.

Es ist daher nur zu billigen, dass er sich selbst mit ihr nicht begnügt, sondern weiter sucht die Kunst „an und für sich zu betrachten." Er untersucht zuerst „mit welchen andern Thätigkeiten" die Kunstthätigkeit „zusammensein" kann und findet „mit dem Denken." Dieses ist auch eine „immanente" Thätigkeit, „freilich eine solche, die auf der Identität," während die Kunst auf der „Differenz" beruht; aber warum sollte es nicht auch ein „Denken" geben können, das auch auf der „Differenz" beruhte? Das hebt freilich die „speculative" Bestimmung des Denkens geradezu auf, aber was thut die Speculation nicht alles der Erfahrung zu Gefallen? Man kann doch nicht „leugnen," dass die Kunst es auch mit dem Denken zu thun hat, und es ist „unmöglich" sich auf irgend einem Gebiete derselben eine Vorstellung davon zu machen, wie das Kunstwerk rein innerlich zu Stande kommt „ohne alles Denken." „In der Poësie sind alle Elemente Gedanken, aber auch bei allen andern Künsten ist es dasselbe." Allerdings hätte man das früher bedenken sollen, ehe man das Denken auf die Identität, die Kunst auf die Differenz gründete, und dadurch beide unversöhnlich von einander schied. Aber es ist noch immer Zeit, dies Versehen gut zu machen, man hat bloss nöthig anzunehmen, „dass es ein Denken gibt, bei dem man die Selbigkeit voraussetzt, und ein anderes, bei dem dies nicht der Fall ist, sondern wo man die Differenz voraussetzen muss; und wenn dieser Satz sich realisirt, so hört die Schwierigkeit auf" **). !!!

Diese Stelle ist ein redendes Beispiel, wie eine gewandte „schaukelnde Dialektik" Schwierigkeiten aufhören zu machen vermag. Wovon soll man aber ausgehen, frägt es sich, um einen solchen Unterschied festzustellen? „Da weiss ich nun freilich nichts anderes, als etwas, was ganz trivial klingt

*) S. 61.
**) S. 62.

aber doch den Grund der Sache in sich schliesst; jeder wird sagen, in dem poëtischen Gedanken sucht Niemand eine Wahrheit. Man kann sagen, wenn man den Gedanken gar nicht wahr findet, so ist dies ein schlechtes Kunstwerk; aber doch ist die Wahrheit in Beziehung auf den Gedanken hier eine andere, als diejenige, welche man im Denken sucht, wobei man die Selbigkeit voraussetzt." Nun wenn das nicht ein blosses Spiel mit Worten ist, so gibt es keines. Der „poëtische Gedanke" ist freilich kein philosophischer, aber insofern er ein Denken ist, muss er eben denselben in Allen identischen Gesetzen folgen, denen der auf's Erkennen gerichtete Gedanke folgt. Es ist entweder nicht wahr, dass er ein „Denken" ist, oder er ist „identische Thätigkeit". Wenn wir in ihm keine „Wahrheit" suchen, so heisst das nicht so viel, dass wir in ihm keine „Identität" suchen, denn gerade diese letztere suchen wir in ihm. Aber Schleiermacher spielt mit dem Worte „Denken," das ihm einmal ein „Wahrdenken müssen," das andermal ein „Falschdenkenkönnen" bezeichnet. In jenem Sinn nennt er es identisch, in diesem nicht identisch, während es als Denken überhaupt doch in Allen identisch ist. Darum muss ihm S. 62 auf einmal „der Ausdruck Denken freilich (!) einen verschiedenen Gebrauch leiden." Nimmt man es im „weitern Sinne" (hat er denn vorher gesagt S. 51 dass er es im „engern Sinne" nehme?), so gehören auch alle „sinnlichen Vorstellungen und Bilder von den Gegenständen hinzu, wenn sie nur ganz einzeln sind." Aber die „sinnlichen" Empfindungen beruhen auf ursprünglicher Differenz, also gibt es auch ein Denken im „weitern Sinne," das auf ursprünglicher Differenz beruht. Was in aller Welt wird aber nun aus dem S. 51 urgirten Gegensatze zwischen identischen und individuellen Thätigkeiten? Sind vorher schon sinnliche und sittliche Empfindungen in einander geronnen, so schmelzen jetzt eben so die sinnlichen Empfindungen und die sinnlichen Vorstellungen, also ein Denken und ein Empfinden zusammen? Ein wahres Chaos entsteht, in welchem man Fühlen und Denken, Vorstellen, Empfinden und Urtheilen nicht mehr unterscheiden kann, Identität und Differenz zu einem unentwickelbaren Knäuel zusammenschwirren.

Aber gerade auf solchen Wogen schaukelt der Kahn der

Schleiermacher'schen Dialektik sich am liebsten. Nachdem neben dem identischen ein anderes Denken gewonnen ist, das sich von ihm „bestimmt" unterscheidet, bleibt nur noch zu sagen übrig, worin es sich unterscheide, um von dieser Seite „festen Boden" zu haben. Als ob dieser fliessenden Dialektik je um einen festen Boden zu thun wäre! Daher kann sie auch vorläufig nur auf eine „Analogie" aufmerksam machen. „Wenn die dramatische Poësie Personen darstellt, die im Reden begriffen sind, also lauter Gedanken zur Darstellung bringt, und die lyrische ebenfalls eine Gedankenfolge, nemlich die des Dichters selbst, so unterscheidet sich so gefasst dieses Denken von demjenigen, bei welchem wir die Gleichheit des Denkens in Allen voraussetzen, eben so wie die Produktion einer Anschauung der bildenden Künste von denjenigen sinnlichen Anschauungen unterschieden ist, bei welchen wir ebenfalls die Identität voraussetzen." Die Leser erinnern sich, dass S. 51 bei den sinnlichen Empfindungen die Differenz vorausgesetzt wurde. Dass wir es hier mit dem Denken „im weitern Sinne" zu thun haben, kann nicht entschuldigen. Ja „haben zwei in der Wirklichkeit denselben Gegenstand vor sich gehabt in demselben Moment und sogar von demselben Punkt aus beschrieben und es zeigt sich eine Differenz, so dass der eine dies, der andere jenes aussagt, so dulden wir diese Differenz nicht, sondern suchen sie auszugleichen." Dies ist so wenig wahr, dass wir gerade in diesem Fall die Möglichkeit einer Differenz nicht nur zugestehen, sondern sogar behaupten, denn da bei identischem Gegenstand die Organe stets verschieden sein müssen, so können die sinnlichen Anschauungen niemals völlig identisch ausfallen. Hier herrscht in der That ursprüngliche Differenz, aber die Dialektik hebt sie auf, wo sie ist und setzt sie hin, wo sie nicht ist, dem baarsten Sensualismus zu Gefallen. Denn „nehmen wir eine sinnliche Vorstellung, welcher eben so, sei es als einzelner oder allgemeiner ein Sein entsprechen soll, so denken wir uns den Einzelnen von eben diesem Sein bestimmt und zwar so, dass das, was in ihm bestimmt wird, in Allen dasselbe ist, und nur, soweit die Selbigkeit geht, suchen wir eine Ausgleichung, wenn Differenz da ist." Bei den durch die bildenden Künste hervorgebrachten sinnlichen

Darstellungen „fällt dies Keinem ein." Jenes Abhängigkeitsverhältniss des Einzelnen in seiner Geistesthätigkeit von einem Andern ist Receptivität;" hingegen die Gedankenerzeugung in der Poësie und die Entstehung der Bilder in den bildenden Künsten ist „freilich dieselbe," aber in der Form der „Produktivität." Nun merke man. „Wenn unser früheres apagogisches Verfahren richtig ist *), so müssen wir hier eine Produktion voraussetzen, welche auf der Verschiedenheit des einen von dem anderen beruht, und nicht auf der Selbigkeit." Also in einem Athem ist die Produktivität dieselbe Thätigkeit, wie die auf Identität beruhende Receptivität und beruht doch auf der Verschiedenheit und nicht auf der Selbigkeit. Wem hiebei die Gedanken nicht ausgehen, nun der muss eben des „Schaukelns" gewohnt sein. Wir machen also weiter keine Bemerkung zu der Behauptung **), dass auf diese Weise das apagogische Verfahren aus dem Gebiet der blossen Formel zur Anschauung geführt sei und dass es Produktivitäten gibt, von derselben Art, wie die anderen, und die ihnen doch darin entgegengesetzt sind, dass sie keine Selbigkeit voraussetzen, und die deswegen der Ausdruck sind des „Einzelnen als Solchen."

Wir können uns nun kürzer fassen. Der nächste Ausdruck des Einzelnen als Solchen ist das „unmittelbare Selbstbewusstsein ***)." Allein in diesem zeigt sich das einzelne Leben als bestimmt durch das Sein, während es in der Kunstthätigkeit als freie Produktivität auftritt und da entsteht zunächst die Frage, „ob jede freie Produktivität, in welcher das einzelne Leben sich erfasst, schon eine Kunstthätigkeit sei †)." Eine solche aber wäre der „Traum," der „ein solcher Zustand freier Thätigkeit (des Einzelbewusstseins) ist, in welchem Gedanken und Bilder vorkommen, die mit dem Sein gar nichts zu schaffen haben und der doch noch kein Kunstwerk ist." Allein „dem Traum fehlt gerade der Begriff der Welt, Zusammenhang, Ordnung und Mass"

*) S. 61.
**) S. 66.
***) S. 67.
†) S. 79.

d. i. „die Stetigkeit des Gegensatzes zwischen Beharrlichkeit und Wechsel *).“ Sobald wir uns das Chaotische etwas geordnet denken, hört die Differenz auf und es tritt die Analogie ein. Diess ist also das, was „wesentlich“ zur Kunst gehört, und von nun an sind wir auf bekanntem Boden. Der speculative Nebel, in dem wir uns bisher herumtrieben, zerstäubt, und daraus hervortretend treffen wir am Ziel unseres Weges einen alten guten Bekannten, der uns hier längst, den aber wir hier nicht erwartet haben; die Kunst nemlich „fängt erst da an, wo in diesem Prozess freier Gedanken- und Bildererzeugung Mass und Ordnung stattfindet und eine Einheit in der Mannigfaltigkeit auf eine bestimmte Weise hervortritt.“ Wir sind zur Stelle. Alles zusammenfassend ergibt sich: 1. wo Kunst ist, muss Gedanken- und Bildererzeugung sein, anders gibt es kein Kunstwerk; nur dass der Ausdruck Bild hier in einem weitern Sinne genommen wird für Alles, was sinnliche Anschauung und Wahrheit hat oder was sinnliches Moment ist, und zwar muss es ein vom Sein unabhängiges sein, d. h. nicht etwas, wodurch wir, was ist, bezeichnen und erfahren wollen, sondern ein rein aus innerer Thätigkeit hervorgehendes. Daher kann diese Thätigkeit nichts anders sein, als das einzelne geistige Leben, das sich selbst als einzelnes in einem Momente setzt und in dem Heraustreten dieses Moments sich zu erkennen gibt, was nicht möglich wäre, wenn nicht Gedanken- und Bildererzeugung zum Wesen des menschlichen Geistes gehörten. 2. In diese Gedanken- und Bildererzeugung muss, wo Kunst sein soll, ein Mass hinzukommen und somit Bestimmtheit und mit der Entgegensetzung auch Einheit; sonst würde es nach allen übrigen Momenten verschwimmen und nicht fest sein; dieses aber tritt in das, was ein unwillkürliches Erzeugniss des Künstlers ist, nur hinein durch den Akt der Besonnenheit, der jenes ergreift. Dieser Moment, in dem „das Kunstlose zur Kunst“ wird, ist der Akt der Besinnung. Fragen wir nun, wo hinein tritt diese und wir bezeichnen nun jenes frühere, wo man sagen kann, es ist ganz identisch mit jenem Unwillkürlichen im wachen Zustande oder im Traume, was dem, wodurch die Thätigkeit Kunst

*) S. 83.

wird, vorangeht, so lässt sich sagen, Bilder setzen nothwendig den Organismus voraus, sie hängen mit unserer Sinnesthätigkeit zusammen, mögen es nun Gestalten oder Töne sein; ebenso setzen auch die Gedanken den Organismus voraus, aber nur einen andern nemlich den des Verstandes. Denken wir diesen Organismus in einer solchen Thätigkeit, so hat sie diesen nicht durch sich selbst sondern sie hängt ab von einem „höhern Impuls," der Thätigkeit des „Geistes" ist, auf diesen zweifachen Organismus und in demselben, also eine Begeistung desselben. „In diesen Momenten der Begeistung und Besonnenheit ist der Begriff der Kunst enthalten und wo diese beiden sind, da ist auch sie*)."

Hier wären wir endlich beim Begriff der Kunst, leider nur um gewahr zu werden, dass wir noch nicht bei ihm sind. Das Räthselhafte was übrig bleibt, ist der „höhere Impuls," den der Geist auf den zweifachen Organismus des Verstandes und der Sinnesthätigkeit ausübt, und der entweder schon die Kunst oder schwerlich ein „höherer" ist. Dass er das Erstere nicht sein soll, geht deutlich hervor aus dem Umstand, dass diese erst beginnt, wenn die Besonnenheit, also das Mass, die Einheit in der Mannigfaltigkeit hinzutritt, folglich kann darunter nichts, als das Ungemessene, Formlose, blosse Fülle verstanden werden. Dies erhellt aus S. 90, wo behauptet wird, nur der könne ein Mimiker sein, in welchem die Thätigkeit der willkürlichen Bewegungen als Ausdruck des Innern in einem gewissen Grade vorherrscht, denn nur diese sei unter der Begeisterung zu verstehen. Folglich nichts weiter, als eine erhöhte Beweglichkeit des Vorstellungslebens ohne Ordnung und Mass, ohne herrschendes Gesetz, eine Fähigkeit nach allen Richtungen zu strömen, ohne eine von ihnen wirklich einzuschlagen, ein Geisteszustand, der von demjenigen des bewusstlos nach Gesetz und Ordnung wirksamen Genies so verschieden ist, wie die ruhige nach allen Seiten mit gleicher Leichtigkeit verschiebbare Flüssigkeit von dem nach dem Abhang unaufhaltsam hinstürzenden Bergstrom.

Es ist darum nicht ohne Grund, dass Schleiermacher für diesen Zustand, in welchem gleichsam alle Seelenthätigkeiten sich in freiester

*) S. 86.

Disponibilität befinden, statt des Ausdrucks „Begeisterung“ (der sich demungeachtet im Buche findet z. B. S. 87) den der „Begeistung“ wählt, um damit ganz Allgemeines, eine blosse Erregtheit, die noch nicht nach einer bestimmten Seite hinaus will, anzudeuten. Es klingt allerdings seltsam, wenn er gleich darauf diesen Zustand, den er als durch einen „höhern Impuls,“ durch eine Thätigkeit „des Geistes“ hervorgerufen bezeichnet, einen pathematischen nennt, aber wir können es zugeben, dass jeder wirklichen Kunstthätigkeit ein ähnlicher vorangehe. Man kann nun nicht anders erwarten, als dass unter der Besonnenheit, durch welche das „Kunstlose“ „Kunst“ wird, Besinnung d. i. bewusste Anordnung, Wahl und Ausscheidung und Verknüpfung des Gewählten nach dem Gesetze des Masses und der Einheit in der Mannigfaltigkeit verstanden werde, denn welchen andern Sinn könnte der Ausdruck Besonnenheit besitzen? Es würde sich daraus die wenigstens für einen Fichteaner und Freund Schlegels und Schellings freilich befremdende Auffassung ergeben, dass wo alle Kunst erst durch Besinnung wird, das künstlerische Schaffen nur mit Bewusstsein und Willkür vor sich gehen könne, indem der bewusstlose pathematische Zustand geständlich der „kunstlose“ ist.

Aber weit gefehlt! Schleiermacher hat kaum den Ausdruck „Besinnung“ gebraucht, als er ihm auch schon einen mehr passiv klingenden, „Besonnenheit“, unterschiebt, und wir haben noch nicht zwei Seiten weiter gelesen, so ist von einer Scheidung des Unwillkürlichen und des Masses keine Rede mehr und „in das noch Unwillkürliche ist eine Art von Mass eingetreten.“ Beim „Gebildeten“ ist das ἦθος etwas „Habituelles, das auch unbewusst überall mitwirkt, selbst da, wo ein Gegensatz des Habituellen eintritt.“ Nun ist dies zwar „noch nicht Kunst,“ aber eine „Annäherung“ dazu, die „ihren Grund in einem grössern Masse von Besonnenheit hat, ohne dass in dem Moment selbst ein bestimmter Akt derselben hervorträte*).“ Kurz, das „unwillkürliche Besinnungslose“ verwandelt sich in ein „unwillkürliches Besonnenes,“ in eine „besinnungslose Besonnenheit,“ in ein „bewusstloses Bewusstsein.“

*) S. 89.

Der Grund dieses Verfahrens ist leicht zu entdecken. Indem die „Besinnung" nach Schleiermacher nur das Eintreten des Masses in das Ungemessene bezeichnet, identificirt sich vor seiner Dialektik der Begriff des „Masses" selbst mit dem des Aktes, dem es seine Anwendung auf das Masslose verdankte. Er vergisst, dass das Mass nach seinen eigenen Worten das Werk der „Besinnung" ist und setzt, wo er es findet, „Besonnenheit" voraus, also auch dort, wo psychologisch keine Besinnung stattgefunden hat. So umgeht er die Scheidung des Bewusst- und Kunstlosen, und des bewussten Künstlerischen und steht mit einem Male mitten in dem bewusstlos Künstlerischem. Der Gegensatz des Pathematischen und Besinnungsvollen ist überwunden und auf einmal in den des Ungemessenen und Gemessenen verwandelt, welches Letztere kurzweg mit dem Besonnenen identificirt wird. Der „feste Boden" der Analogie mit der Thätigkeit des Traumes, der einen Augenblick vor dem Lichte des Bewusstseins verschwunden zu sein schien, ist glücklich wiedergefunden.

Aber noch damit nicht die „eigentliche Einheit*)." Es muss noch gezeigt werden, dass der Gegensatz zwischen Receptivität und Spontaneität im Grunde nicht der wahre, dass eine reine Passivität undenkbar, dass die ursprüngliche Natur des Geistes reine Produktivität und diese durch die „Affektion von Aussen" nur gebunden sei, um dahin zu kommen: die Kunst sei „die Befreiung derjenigen Thätigkeiten, die durch die Affektionen von Aussen gebunden werden und in dieser Bestimmtheit ein äusserlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit und ihre Erhebung zur selbstständigen Darstellung**)." Es ist des Geistes Thätigkeit „das Innerliche (Ideen, Urbilder) in's Einzelne hineinzubilden; in dem Augenblicke, wo der Mensch wahrnimmt, gehen diese Urbilder unter, die Affektionen binden ihn und er hält das nur im Bewusstsein, was die Sinne bestimmt; aber es ist ganz dieselbe Thätigkeit, wo er nicht gebunden ist und diese innere Thätigkeit als freie Gestalt bildend erscheint***)." Die Kunst ist daher nicht „Nachahmung der Natur," sondern diese könnte

*) S. 91.
**) S. 116.
***) S. 107.

eher, da es „dieselben Typen und Schemata sind, nach denen der Geist schafft und die Natur bildet", eine „Nachahmung des Geistes" heissen. Die Thätigkeit des Geistes ist selbst „ideal" d. i. Urbilder schaffend und die Sache der Kunst ist „eben diese Thätigkeit von der Gebundenheit, die der Zusammenhang mit dem Aeussern mit sich führt, zu befreien und sie auf demselben Gebiet, wo diese Gebundenheit erscheint, durch selbstständige Werke hinzustellen." Was nun zu dem allgemeinen Begriff der Kunst noch „fehlt," ist „von ihm ausgehend nun die verschiedenen einzelnen Künste, als jenen allgemeinen Begriff erschöpfend und jede einzelne als nothwendig aus demselben hervorgehend anzuschauen."

So sind wir nun auf einmal bei den platonischen „Ideen" angelangt und die Schleiermacher'sche Deduction bietet weiter nichts Eigenthümliches dar. Die „ideale" Thätigkeit des Geistes trägt die Ideen schon in sich und es bedarf gar keines Weitern, als sie sich zu überlassen, um ein Kunstwerk hervorzubringen. Der Geist, der Einheit in der Mannigfaltigkeit ist, stellt sich selbst überlassen und von der sinnlichen Gebundenheit befreit, dieselbe auch äusserlich dar. Die ursprüngliche Einheit des Geistes mit der Natur tritt nach Aufhebung der Gebundenheit durch das Sein in der rein idealen Thätigkeit des Geistes hervor in der Form des einzelnen Lebens. Was das eigentliche Leben des Geistes ausmacht, erscheint hier in der Sinnlichkeit vollendet.

Im Grunde ist diese Auffassung von jetzt an von derjenigen, welche Fichte kurz und schlagend mit den Worten ausgesprochen hat, im Künstler werde das transcendentale Bewusstsein zum gemeinen, nicht verschieden. Nur der Weg zu ihr zu gelangen ist ein abweichender. Was es mit der Einführung der platonischen Gattungsbegriffe in die Aesthetik für ein Bewandtniss habe, ist hier nicht nöthig zu wiederholen. Dagegen hat die Ableitung der einzelnen Künste manches Eigenthümliche. Zuerst erfahren wir, dass alle „ideale" Thätigkeit des Geistes eine „gestaltenbildende" sei, und zwar nach solchen „Typen und Schematen," wie wir sie in der Natur finden*). Hier ist zunächst die „Oberfläche des Menschenkörpers" das Fundament der mimischen, das Sehen als „Vermögen von Innen heraus Gestalten hervorzubringen" das

*) S. 95.

Fundament der bildenden Kunst. Wunderlich scheint es dabei, dass die Blinden „von Innen heraus" noch immer nicht sehen gelernt haben. Ebenso ist das Vermögen, Töne innerlich hervorzubringen, das also auch ein „gestaltenbildendes" ist, Grundlage der Musik und des Musikalischen in der Poësie. Auch in dieser sind willkürliche Bewegungen; aber nur der Gedanken, (die innerlich gesehenen und gehörten Gestalten sind also keine „Gedanken," da doch nach S. 62 das „Denken im weitern Sinne" auch sämmtliche sinnliche Bilder oder Gestalten begreift) ebenso gibt es auch in der Architektur willkürliche Bewegungen, die sich aber „vom Aeusserlichen, der Masse nicht trennen lassen." Als ob bei der Mimik, deren Stoff die leibliche Oberfläche, nicht dasselbe in noch höherem Grade stattfände. Wie steht es nun mit den „Typen und Schematen" in der Natur, nach welchen alle Künste „Gestalten" bilden. Hier machen Poësie und Architektur die „beiden äussersten Enden," die sich aber doch unter die Formel bringen lassen „müssen," die meiste Schwierigkeit; von einer dritten Kunst, die in diesem Punkt noch mehr Schwierigkeiten macht, der Musik, wird lieber gänzlich geschwiegen. Die Musik hat eben kein Vorbild in der Natur und so versucht die Schleiermacher'sche Aesthetik an diesem Orte auch keines für sie zu finden. Die Architektur und Poësie aber müssen sich ein solches gefallen lassen. Jene hat mit der Skulptur eine gewisse „Zusammengehörigkeit," indem beide „Gestalten nicht bloss für das Auge, sondern solide Gestaltungen" hervorbringen; diese mit den bildenden Künsten, weil an jedem Gedicht mit „grösserem Umfang" es für einen „Mangel" gilt, wenn darin kein Moment erscheint, der zugleich „pittoresk" wäre. In diesem Bereich wäre z. B. gleich Horazens Epistel an die Pisonen offenbar höchst „mangelhaft." Ebenso haben sich Malerei und Skulptur immer an das in der Poësie d. i. im Leben und in der Geschichte Gegebene gehalten. Sie ist daher „gestaltbildend" und analog der Malerei. Die Architektur hat ebenfalls ihr Vorbild im Leben, nur nicht wie die Skulptur im organischen, sondern im unorganischen (die Ornamentik ist also ausgeschlossen?) und zwar im Zusammenhang mit dem „kosmischen." Für die eine ihrer Gestaltenbildungen, die mit der Kugel zusammenhängt, sind die Weltkörper, für die andere des geradlinig Soliden,

die im Innern der Erdmasse befindliche prismatische Crystallisation ihre Vorbilder;" sie ist daher gleichsam die Urkunst, deren Produkte sich zu den Gestalten der übrigen Künste etwa so verhalten, wie der Weltkörper zu den Gestalten, die er trägt. Das Animalische dagegen und das Menschliche ist der Typus für die Skulptur *); das Vegetabilische, das sich freilich weder zur Skulptur noch zur anorganischen Architektur recht schicken will, ist mit Stillschweigen übergangen.

Gelingt diese „gestaltenbildende" Thätigkeit in was immer für einer Kunst vollständig, so dass die einzelne Produktion ein „vollständiger Repräsentant ist von dem innen einwohnenden Typus" und „das Kunstwerk im Einzelnen das Allgemeine darstellt," so entsteht das Ideal**), welches dadurch zu Stande kommt, dass die verschiedenen Formen des Seins, wie sie auch in der Natur, aber als gehemmt wirksame Kräfte vorkommen, von Innen heraus in freier Produktivität sich vollenden. Wie es mit jenen Künsten steht, denen wie der Musik „keine Form des Seins in der Natur" entspricht, und die also auch kein „Ideal" haben können, wird eben so wenig gesagt, wie oben***), worin der Typus für die Musik in der Natur liege. Vielmehr ist die Musik eine sehr unbequeme Kunst, die sich nirgends recht unterbringen lässt und daher gewöhnlich nur als „Gesang" d. i. als eine hörbare Mimik der Stimmwerkzeuge in Betracht gezogen wird. Der Gegensatz gegen das Ideale wird lals das Komische bezeichnet. Da aber das Ideale die vollständige Erscheinung des Allgemeinen im Einzelnen sein soll, so müsste dessen Gegensatz die unvollständige Erscheinung des Allgemeinen im Einzelnen sein und da dergleichen alles im gewöhnichen Sinne des Wortes Wirkliche ist, so müsste jedes Wirkliche komisch erscheinen, was doch sicher der Fall nicht ist. Das Schöne dagegen, das erst S. 240 erscheint, wird als „beschränkt" verworfen; das Erhabene aber bloss auf den Eindruck des „Nichtüberwältigtwerdenkönnens" bezogen, welches dem Kunstgebiet gar nicht eigenthümlich sei, sondern eben so gut beim Gegebenen

*) S. 96.
**) S. 190.
***) S. 95.

vorkommen könne. Dass dies aber keiner Prüfung mehr auf das Schöne unterliege, komme daher, weil „der Eindruck so afficirend sei, dass der Beschauer dadurch für Alles Andere neutralisirt werde*).“

Wir verfolgen Schleiermacher's Aesthetik nicht weiter in ihre besondern Einzelheiten. Fassen wir den Eindruck des Ganzen zusammen, so können wir trotz der vielen treffenden Bemerkungen, die besonders den zweiten Theil, die eigentliche Lehre von den einzelnen Künsten wahrhaft zieren, beim Anblick des Formlosen, Gezwungenen, vielfach Schiefen und Einseitigen der Darstellung die Frage nicht unterdrücken, was die Schüler und Freunde des Verewigten bewogen haben mag, diese Collegienhefte, die von ihm selbst ohne Zweifel nicht für den Druck bestimmt waren, in dieser Gestalt zu veröffentlichen? Wenn nur ein Theil unserer Bemerkungen sollte als richtig erfunden werden, so haben sie dadurch dem wohlverdienten Kranze, der das Haupt des edlen Kämpfers für Freiheit der Forschung und der Wissenschaft schmückt, kein neues Blatt hinzugefügt. Wohl aber haben sie damit einen neuen Beweis geliefert, dass auch der glänzendste Scharfsinn, wenn er eine an sich falsche Grundansicht um jeden Preis zu retten sich vorgesetzt hat, den kleinlichen Hilfsmitteln des täuschenden Wortspiels, sophistischer Spitzfindigkeit und dialektischer Erschleichung haltungslos in die Arme getrieben wird.

VI. K. Chr. Fr. Krause.
(1781—1832).

Zu den durch Schelling frühzeitig angeregten nach Selbstständigkeit ringenden Forschern muss auch Krause gerechnet werden, dessen „Abriss der Aesthetik“ mehrere Jahre nach des Verfassers Tode von Leutbecher (1837) herausgegeben ward. Krause fasste die Kunst, wie man aus seinem Urbild der Menschheit**) sieht, als einen wesentlichen Theil der Aufgabe des Menschengeschlechtes in seiner Ganzheit auf, welches, wie es in der geistig allgemeinen Welt des Denkens die Ideen, so in der Welt der Phantasie oder dem „leiblich Individuellen der

*) S. 247.

**) 2. Aufl. 1851. S. 39.

Vernunft" dieselben Ideen wieder lebt, aber in der Form des Individuellen. Die Erfüllung dieser Aufgabe ist nach ihm das Werk eines besondern innern Schönheit- und äussern Kunstbundes, deren erster die Bestimmung hat, „das ganze Menschheitleben rein nach dem Urbilde der Schönheit, als Ein schönes Kunstwerk zu vollenden*)," in deren zweitem dagegen die ganze Menschheit „als Ein wahrhaft persönlicher Künstler auftritt, der in Einer Kunst, welche alle einzelnen Künste gleichmässig umfasst, Eine Kunstwelt in und um sich bildet und sein eigenes Leben, so wie jedes Leben, womit er zusammenwirkt, nach der ewigen Idee eines Kunstwerkes vollendet**)." Beide ordnen sich als solche den auf die Darlebung des ganzen Inhalts der Menschheit nach allen ihren verschiedenen Richtungen geordneten „Bünden" ein, der „Schönheitbund" dem „Ganzbunde für die Grundformen des Lebens," der ausser ihm noch den Tugend-, den Rechts- und den Gottinnigkeitsbund in ihrer Vereinigung umfasst, der Kunstbund dagegen dem „Ganzbunde für die Grundwerke" derselben, wozu ausser ihm noch der „Wissenschaftbund" und der „Vereinbund für Kunst und Wissenschaft" gehören. Man kann es Krause'n nicht absprechen, dass er mit Nachdruck den Blick stets auf das G a n z e im weitesten Umfange des Wortes, so dass es selbst andere Sphären und Bewohner anderer Weltkörper umschliesst, so wie auf den g a n z e n Menschen nach allen Seiten seines Wesens gerichtet hielt, und auf gleichmässige, harmonische Entwicklung aller Kräfte und unterstützendes Zusammenwirken aller Wesen zu einem gemeinschaftlichen Ziele gedrungen hat. Seine Ideen sind gleichsam die Erweiterung der Freimaureridee als Ideal freier zu einseitigen, aber auch zu dem All der menschheitswürdigen Zwecke vereinter Brüderschaft, bei der er bemüht ist, die Individualität des Einzelnen und jeder einzelnen Kraft mit der Harmonie des Ganzen und aller einzelnen Kräfte in Uebereinstimmung zu bringen. In dieser Hinsicht und weil sie mit Klarheit und Nachdruck auf die Aufgabe hinweist, die in der That aller Philosophie gestellt ist, wenn sie sich nicht in unter-

*) A. a. O. S. 190.
**) S. 215.

schiedslosen Monismus einer- und zusammenhangslosen Atomismus andererseits verlieren, das Individuum dem Ganzen oder das Ganze dem Individuum aufopfern will, nimmt seine Philosophie eine wahrhaft berechtigte Stellung ein und ist durch das Ziel, das sie sich vorsteckt, als ein Fortschritt gegen die Schellings zu betrachten. Aber diewissenschaftliche, namentlich metaphysische Durchführung bleibt hinter diesem Ziel zurück; in dieser ist Krause's Panentheismus trotz seiner Versicherung den Monismus ebenso wie den Atomismus überwunden zu haben, doch thatsächlich über die Stufe der Identitätsphilosophie nur in Worten hinausgekommen.

Die Grundlage seines Philosophirens ist „Wesen" d. i. Gott, das „unbedingte und unendliche Eine, selbstständige und freie und ganze Wesen*)." Dieselben Eigenschaften sind aber die Grundwesenheiten des Schönen als solchen oder der Schönheit**); denn alles Schöne ist nach seiner „objektiven Bestimmung" zuerst „die Einheit," 2. die „Selbstständigkeit" und 3. die „Ganzheit." Unter der zweiten Eigenschaft wird dessen „Freiheit, Selbstgenügen und Selbstgesetzlichkeit" verstanden, wodurch es auch vom Nützlichen, dessen Wesenheit „für ein Anderes" und vom Bedeutsamen und Symbolischen unterschieden ist, denn „das Schöne ist (mit Recht) schön durch das, was es ist, nicht dadurch, dass es etwas bedeutet." Gleichwol wird zu gleicher Zeit „das Bedeutsame schön und das Schöne bedeutsam" genannt, eine bemerkenswerthe Stelle, die auch später wiederkehrt, und beweist, wie Krause allerdings das Richtige erkannte, aber zugleich mit seinem System in Widerspruch gerieth, welches das Entgegengesetzte verlangt und also Beides, ungeachtet es sich widerspricht, neben einander stehen lässt. Zur Ganzheit rechnete er die Grösse und als Grenze der Grösse die „Form oder Gestalt," welche als solche „ebenfalls schön" ist. Da aber auf diese Weise es dem Schönen an Inhalt mangeln würde, so wird §. 15. als „eigenthümliche Wesenheit" des Schönen noch angeführt, dass seine Einheit in sich Vielheit sei, wovon in jenen drei Grundwesenheiten nichts vorkommt, so dass diese entweder nicht die einzigen oder die innere Vielheit

*) Aesth. S. 20.
**) Ebendas.

keine Grundwesenheit sein könnte. Diese „Mehrheit" tritt aber nun ganz an die Stelle der „Selbstständigkeit," so dass die „Ganzheit" jetzt zur „Vereinheit" d. i. Harmonie des Vielen zu Einem wird, von welcher vorher noch keine Rede war. Freilich hätte sich von dem „Einen und unbedingten Wesen, Gott," Einheit Vielheit und Vereinheit nicht eben so gut wie Einheit, Selbheit und Ganzheit prädiziren lassen, da dieses auf eine Person, jenes dagegen auf einen „Organismus" (§. 21) hinausarbeitet, für welchen „Gott" zu erklären eine zu bedenkliche Neigung zum Pantheismus verriethe, und das harmonisch gegliederte „All" zu Gott zu machen drohte. Es wird daher nach Umständen mit diesen Bezeichnungen gewechselt, so dass wo es auf die Schönheit der Natur und des Geisterreichs ankommt, von der Einheit, Mannigfaltigkeit und Harmonie, wo dagegen von der Schönheit Gottes die Rede ist, von dessen Einheit, Selbheit und Ganzheit, welche Ausdrücke zur Noth von einem persönlichen Wesen gelten können, gesprochen wird. Schönheit aber und organische Beschaffenheit sind von da an*) Eins und dasselbe, so dass „die Stufen der organischen Vollkommenheit der Wesen und der Wesenheiten auch die Stufen der Schönheit bestimmen, Pflanzen und Thiere, welche wir „vorzugsweise" organische Produkte nennen, auch vorzugsweise schön und zwar die Thiere schöner als die Pflanzen, der Menschenleib aber schöner als alle Thiere, ferner der menschliche Geist gleichfalls als ein „Organismus," des Pflanzen-, Thier- und Vernunftreichs, das ganze Sonnensystem und endlich Gott, „das organische Ganze der Wesenheit und der organische Inbegriff aller Wesenheiten" selbst in stetiger Stufenfolge schön sind.

Da nun Gott selbst organisch und das Organische das Schöne ist, so versteht es sich von selbst, dass „die Schönheit alles Endlichen Gottähnlichkeit," das Endliche „schön durch Das ist, wodurch es als dieses auf endliche Weise göttlich", oder endliches Ebenbild der Gottheit ist." Dennoch soll in der Gottheit nicht Gott selbst, sondern „am Schönen Göttlichkeit wirklich" erscheinen. Da aber Göttlichkeit eben die unbedingte und unendliche Einheit, Selbheit und Ganzheit, diese drei Grundwesenheiten aber

*) §. 21.

nach §. 11—13 die Schönheit sind, so läuft diese Bestimmung darauf hinaus, dass „am Schönen Schönheit wirklich" erscheine, was weder neu, noch tief klingt. Umgekehrt, da dieselben Grundwesenheiten auch die Grundwesenheiten Gottes, also seine Göttlichkeit sind, so heisst es ebenso, dass „am Göttlichen Göttlichkeit wirklich" erscheine, was eine Tautologie ist. Es ist darum zwar eine ähnliche Reminiscenz aus dem gesunden Menschenverstande, wenn weiter erinnert wird, das Schöne sei schön an sich selber, „durch das, was es ist, nicht durch das, was es bedeutet *)," aber im nächsten Satz heisst das Schöne auch schon wieder „das grundwesentliche Symbol, Emblem oder Wort, welches uns an Gott erinnert" und also nur durch die Bedeutung schön ist. Zwar setzt der Verfasser erläuternd hinzu, dies sei es eben dadurch, dass es schön ist, nicht aber dadurch, weil es an Gott erinnert, sei es schön: aber auch diese Erläuterung hilft uns nicht, da wie aus dem Vorigen erhellt, Schönheit und Göttlichkeit gar nicht verschieden, das unendliche Göttliche eben ein unendliches Schönes und das endliche Schöne ein endlich Göttliches ist, man also eben so gut sagen kann, das Schöne, weil das Göttliche, sei schön an sich, als durch das, was es bedeutet, denn eben was es bedeutet, ist es selbst: das Göttliche.

Daher ist auch wie natürlich das Schöne nach Krause's Bestimmung vom Wahren und Guten gar nicht verschieden, denn da das Erstere nichts anderes ist, als das „Wesentliche und Wesengemässe, das Gute, insofern es richtig erkannt wird," so ist es, da es als „solches organische Einheit" ist, auch das Schöne; und da „das Göttliche, welches das Gute ist, organische Einheit hat, so ist auch das Gute Eins mit dem Schönen," wie es auch nicht anders sein kann, da die Grundwesenheiten Gottes, zu welchen doch offenbar sowohl Wahrheit als Güte gehören, und die Grundwesenheiten der Schönheit nach §. 22. dieselben sind.

Es ist foglich auch gar nicht zu wundern, wenn nach diesen Bestimmungen Krause's nicht nur Gott, das „Unendliche und Unbedingte," sondern auch die Vernunft und die Natur und die Menschheit „sofern jede in ihrer Art unendlich und unbedingt"

*) Vergl. §. 12.

ist, das Universum „sofern es, obgleich von Gott verursacht ein in seiner Art unbedingtes (und doch verursacht? Verursacht und doch unbedingt?) und unendliches Vereinganzes aller endlichen Wesen ist," endlich auch alle Ideen und Begriffe, die „Zahlenreihen der Analysis" Schönheit und zwar „unendliche und unbedingte" haben. Denn sie sind „organische Einheiten" und „was ewig wahr ist, ist auch ewig schön." Ueberhaupt, da Alles Organische schön und alle Schönheit organisch ist, so würde es so schwer sein, im All, das der grösste und in dem jedes Ding wieder ein Organismus ist, etwas aufzufinden, was nicht schön wäre, dass in Krause's ganzer Aesthetik der Begriff des Hässlichen auch nicht einmal genannt wird. Das ganze Leben jedes endlichen Wesens ist eine ganze Schönheit, denn es ist eine „organische Einheit*)," jedes Lebensalter, die Reihe der Lebensalter, die Perioden des Natur-, des Lebens der Völker und der ganzen Menschheit bilden eigenthümliche Schönheiten, weil „organische Einheiten", und da der Begriff des „Organischen," da er nichts anderes bedeutet als „Einheit in der Mannigfaltigkeit" sich auf Alles anwenden lässt, so wäre ein Preis darauf zu setzen, im ganzen Umkreise des Natur- und Geschlechtslebens etwas aufzufinden, was nach Krause's Aesthetik einem Tadel unterläge, denn allenthalben treffen wir auf „Organisches."

Es kommt dadurch ein seltsamer Widerspruch in Krause's Philosophie. Bekanntlich hat keine neuere Schule sich so eng an die humanistischen Fortschrittsbestrebungen angeschlossen, wie der Stifter, der ursprünglich aus einem ihnen gewidmeten Orden hervorging; keine ist mit so deutlichem Bewusstsein eines praktischen Ideals an die Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes herangegangen, wie eines in Krause's bester und klarster Schrift „das Urbild der Menschheit" niedergelegt ist. Andererseits zeigt sich aber Krause von dem Gedanken der fortschrittsfeindlichen organischen Entwicklung der Schellingschen Naturphilosophie so durchaus beherrscht, dass man nicht begreift, wo die Natur und das Leben noch einem Tadel und einer Verbesserung Raum lassen solle, da das Grösste und Kleinste schon

*) §. 43.

längst, organische Einheit und also wahr, gut und schön ist, nicht erst werden soll, was alle Besserungsbestrebungen, Fortschrittsbünde hier und auf andern Weltkörpern höchst überflüssig erscheinen lässt. Das ist es eben, was den Begriff des „Organischen", wenn es anderes, als ein „Ideal" ausdrücken soll, in der Philosophie so bedenklich macht, dass in der Natur längst Alles „organisch" wirkt, und das Hässliche und Widrige, das Eckelhafte und Grausige auf ebenso „organischem" Wege zum Vorschein kommt, wie das Schöne und Wohlgefällige. Gerade Krause dem Bündner, der harmonisch construiren, nicht nur Welttheile der „zweiten", sondern auch der „ersten Theilung," ja selbst „Menschenvereine höherer Ordnungen," die „Menschheit des Weltalls" zur Erreichung des „Urbilds" vereinen will, hätte nichts weniger zusagen sollen, als eine „fertige Construction," in welche sich schweigend einzufügen für das Einzelne und den Einzelnen Ausdruck der höchsten Weisheit und Tugend ist. Sein Feuereifer für Harmonie, der ihn recht zu einem jener edlen aber kurzsichtigen Weltverbesserer stempelt, an denen das vergangene Jahrhundert so reich war, wie das unsere an Weltverächtern, lässt ihn die künftige mit der wie er glaubt schon gegenwärtigen, das Ideal des Organismus, das er herzustellen hofft, mit dem Gegebenen verwechseln, und so kommt es, dass er zugleich das Schöne sucht und im Wirklichen das Schöne sieht, als ob neben demselben es nicht auch ein Hässliches gebe.

Nicht nur seine Aesthetik, sondern sein ganzes System kommt, was den Inhalt der Idee „Wesens" d. i. Gottes, des Eins und Alles betrifft, über die ärmliche „Einheit in der Mannigfaltigkeit" d. i. Einheit, Vielheit und Ganzheit, für die er, wie bemerkt auch Einheit, Vielheit und Vereinheit oder Harmonie setzt, nicht hinaus. In diesen drei Grundwesenheiten besteht die Wesenheit Wesens und damit das Schöne, das zugleich das Gute und Wahre und die Göttlichkeit ist. Es ist begreiflich, dass alle weitern Bestimmungen des Endlichen nicht über die „Gottähnlichkeit" in der Schönheit, Tugend und Weisheit hinausgelangen.

Ein ähnlicher Widerspruch besserer Einsicht und naturphilosophischen Befangenseins zeigt sich*) in der Unterscheidung

*) S. 5.

des subjektiven und objektiven Begriffs der Schönheit. Krause sieht richtig ein, dass da das Schöne auch auf Geist und Gemüth wirkt, es zu seinem vollständigen Begriff mitgehört, auch dessen „subjektive Bestimmung in Beziehung zum Menschen, der es wahrnimmt“, aufzustellen. Diese subjektive Erklärung, welche er §. 10 gibt, und welche so lautet: „Schön ist, was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen gemässen, entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigt, und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt,“ ist allerdings auch nicht tadellos, da sie eine Tautologie enthält, denn das zu erklärende Schöne steckt gerade in den „Gesetzen der Phantasie“ wieder darin, aber sie hat wenigstens den grossen Vorzug davor zu warnen, das Schöne, wie Schelling, Solger und nach ihnen Hegel gethan, rein objektiv aufzufassen und damit in einen blossen Prozess des Absoluten zu verwandeln. Nach ihr wäre es wenigstens möglich, Schönes und Unschönes von einander zu unterscheiden, während nach der rein objektiven Erklärung der Schönheit, wie Krause nach dieser Seite selbst den besten Beweis liefert, dieser Unterschied vielmehr ganz verschwindet, und „schön hässlich, hässlich schön“ ist, ganz nach dem bekannten Hexenausspruch.

Der Begriff der Kunst oder der „Schönkunst“ ist nach Krause die „ganze Ursächlichkeit, das Schöne in der Zeit wirklich zu machen oder es im Leben darzustellen*).“ Da nun das Schöne organische Einheit ist, so ist sie zugleich „die Verwirklichung der organischen Einheit alles dessen, was in der Zeit wird und besteht.“ Ihr Objekt ist daher das „zeitliche und lebendige Schöne,“ dessen Grundlage „das unendliche und ewige Schöne ist.“ Nach diesem sollte man glauben, das L e b e n selbst, das als solches ja auch „organische Einheit und gerade diejenige ist, welche „in der Zeit wird und besteht,“ sei die wahre Schönkunst, und man wird darin bestärkt, wenn es weiter heisst „da das Leben Eins und seine Schönheit nur Eine sei, so sei auch die Schönkunst nur E i n e,“ und ferner „da die Schönheit des Lebens ein Theil der innern Schönheit Gottes sei“ (der also doch wohl

*) §. 49.

nichts anderes sein mag als das Leben d. i. das absolute Werden selbst?) so sei auch die ganze schöne Kunst in Ansehung ihres Gegenstandes göttlich." Aber so schnell darf man der Krauseschen Logik nicht habhaft zu werden wähnen. Die Kunst als „Verwirklichung organischer Einheit alles dessen, was in der Zeit wird und besteht," ist nun plötzlich nicht die schöne, sondern die „Lebenskunst," von welcher die schöne nur ein Theil ist. Jene hat das „Gute," diese nur das „Schöne" zu ihrer Aufgabe, obgleich jenes „auch das Schöne in sich hat und die ganze Lebenskunst daher auch wesentlich die Schönkunst enthält." In diesem Chaos einander widerstreitenden Behauptungen würde man sich nicht zurecht finden können, fände man nicht bei der Vergleichung der Erklärung, welche §. 33 vom Guten und §. 49 vom Schönen gegeben wird, dass beide gleich lauten, die Schönkunst also ebensogut die Lebenskunst, als diese jene vorstellen kann. Zugleich aber widersprechen sich in selben §§. zwei verschiedene Behauptungen über die Schönkunst geradezu, indem es*) Z. 2 von oben heisst: „das einzige Objekt der Schönkunst sei das zeitliche und lebendige Schöne", und Z. 16 von unten „die Schönkunst stelle sowohl das nichtzeitliche als das lebendige Schöne dar", und daraus, da das Leben in seiner vollwesentlichen Reife das Schönste sei, der Erweis geführt wird, die „Kunst sei eine permanente Function des Lebens." Offenbar werden hier die zwei allerdings zu trennenden Begriffe der Kunst überhaupt, zu welcher wenn man will auch die „Lebenskunst" gehört, und der im engern Sinn so zu nennenden schönen Kunst durch einander gemischt. Auch darin steckt ursprünglich ein fruchtbarer Gedanke, wie denn die erste schöne Kunst, von welcher Krause spricht**), eben „die schöne Lebenskunst" des Menschen oder der Menschheit oder die „schöne Bildungskunst," die Bildungskunst lebender Wesen zur Schönheit durch den Menschen allerdings zu den Künsten gerechnet zu werden „verdient," wenn auch nicht zu denjenigen, mit welchen die Aesthetik es zu thun hat. Denn insofern es ihr um die Schönheit an menschli-

*) S. 46.
**) §. 54.

chen Willensverhältnissen zu thun ist, wie bei dem von Krause angeführten freigeselligen sowohl als Vereinleben der persönlichen Liebe in Ehe und Freundschaft, so gehört die Behandlung derselben in die Ethik; inwiefern es sich aber wie Krause weiter bemerkt, darum handelt, dass „das ganze Naturleben der Erde in Schönheit gestaltet würde und die ganze Erde ein schön belebter Wohnort für die selbst in Schönheit vollendete Menschheit werde," kann in Bezug auf die Erde die Schönheit unmöglich der nächste und letzte Zweck, er kann vielmehr nur ein beiläufiger sein, der nach Befriedigung der dringenden Verhältnisse gleichfalls noch erstrebt und durch die Verschönerung des Nützlichen erreicht werden soll. Eine solche verdient aber sodann nicht mehr den Namen einer schönen, sondern höchstens den einer verschönernden Kunst.

Diese Unterscheidung findet sich nun bei Krause gleichfalls, wie es überhaupt schwer fallen dürfte einen wahren Gedanken aufzustellen, der sich nicht bei ihm fände, wenn er auch nicht aus seiner Philosophie folgt; sein Harmonismus geht in dieser Hinsicht in wahren Universalismus über. Aber entweder stehen einander wiedersprechende Behauptungen wie oben §. 12. dargethan, unvermittelt neben einander, oder die Bestimmungen heben einander geradezu auf, wie §. 66. die der schönen und nützlichen Künste. Denn „alles Nützliche der höhern Stufen hat auch organische Einheit, also Schönheit," daher die Künste, welche ein solches herstellen, einer der wahren schönen Künste „verwandt" sind, oder richtiger, sie fallen mit der schönen Kunst in Eins zusammen, denn Schönheit ist eben nichts anderes als „organische Einheit*)."

Der Begriff der „organischen Einheit" ist das wahre Zauberwort der Krause'schen Philosophie. Mit ihr wird Alles bezeichnet, Gott, Wesen, Welt, Vernunft, Natur, Geisterreich, das Gute, das Wahre, das Schöne, das „höhere Nützliche," die Kunst, das Leben, der Mensch und die Menschheit, und so ist es nicht zu wundern, wenn da dies Alles eben nichts weiter als „organische Einheit" ist, bei jeder Begriffsbestimmung Alles in Eins zusammenfliesst, und das Nützliche mit dem Schönen, das Gute mit dem Wahren und dem Schönen, das Leben mit der Kunst, das All mit Gott u. s. w. in eine ununterscheidbare Masse zusam-

*) §. 21. und §. 49.

menrinnen, aus welcher das „Eine, Selbe und Ganze" je nach Umständen als Gott oder als das Schöne, als Universum oder als das Leben, als Wahres oder als Gutes u. s. w. emportaucht.

In der Entwicklung der einzelnen Künste ist es Krause'n eigenthümlich, dass er die „dramatische Kunst," unter welcher er aber eigentlich nur die Kunst der theatralischen Darstellung versteht, als eine eigene Kunst neben den bildenden, der Musik Mimik, Orchestik und Poësie aufführt, da sie doch eigentlich nur ein Werk des Zusammenwirkens aller dieser einzelnen Künste ist und auch von ihm als solche verstanden wird. Sie ist ihm eben die Kunst der „ganzen Lebensschönheit" und daher bestimmt das „Leben werdend als That freier Vernunftwesen darzustellen." Dasselbe ist aber auch nach §. 105 die Aufgabe des dramatischen Gedichts, welches Krause ausdrücklich von dem zur Aufführung bestimmten Drama unterscheidet, da es nur durch die Rede wirkt, während dieses zugleich durch Sprache, durch musikalische, scenische, mimische Kunst, durch die Beobachtung des Schicklichen oder das Costume, und durch die Verbindung mit der Musik in Oper und Schauspiel.

Der Werth seiner Aesthetik kann nach Vorstehendem nicht eben allzuhoch angeschlagen werden. In der Erklärung der Schönheit entfernt er sich nur in den Worten von Schelling, indem er sie als die Gottähnlichkeit, als „die Erscheinung der Idee in individueller Form" definirt, in der Angabe des Inhalts derselben erhebt er sich nicht über die noch ältere Bestimmung der „Einheit in der Mannigfaltigkeit," welche er vornehmer „organische Einheit" nennt. Dagegen muss man ihm Dank wissen für die erweiterte Anwendung, die er der Schönheit auf das ganze Leben gibt und in welcher er zuerst den Gedanken aussprach, den Rahel nachher die „Kunst schön zu leben" nannte. Durch diese universelle Richtung, welche das ganze Natur- und Geisterreich demselben Styl der Schönheit und des Fortschritts unterwarf, durch ein gewisses reines Feuer der allgemeinen Brüderlichkeit, Menschen-, Tugend- und Schönheitsliebe hat Krause unstreitig sehr viel Verdienst und auf die blasirte theoretische Philosophie seiner Zeit durch seinen praktischen Enthusiasmus höchst wohlthätig eingewirkt. An seiner Aesthetik ist diese Begeisterung für das Schöne und seine äussere

Darstellung ohne Zweifel das Werthvollste. Die Schriften „Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik Göttingen 1827“ und „Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre. Herausgegeben von Victor v. Strauss. Ebendaselbst 1838“ haben wir als zu speciell von unserer Darstellung ausgeschlossen.

VII. Arthur Schopenhauer.

(geb. 1788.)

Neuerlich ist von J. H. Fichte Schopenhauer dicht neben Herbart gestellt worden, weil Beide an die Lehre Kants angeknüpft haben. Er zuerst hat in seiner Ethik auf die „Verwandtschaft“ beider Denker aufmerksam gemacht, und ist darüber von Erdmann zurechtgewiesen worden, der ihre diametrale Entgegengesetztheit behauptete *). Beides ist wahr. Herbart selbst hat in seiner vortrefflichen Recension des Schopenhauer'schen Hauptwerkes**) diesem seine Stellung dicht bei Fichte und Schelling angewiesen und sich damit als seinen prinzipiellen Gegenpart bekannt; Schopenhauer hat dieses Urtheil, das ihn mit jenen Denkern zusammenwirft, die er selbst als den Gipfel alles Unsinns zu bezeichnen liebt, dadurch zu vergelten gesucht, dass er die Herbart'sche Philosophie für einen „Complex von Verkehrtheiten“ ausgibt, und sie und ihre Widerlegungen, die treffendsten, die seine Philosophie gefunden hat, beinahe gänzlich ignorirt. Nichtsdestoweniger hat Fichte mit der Bemerkung Recht, dass die ethische und setzen wir hinzu, ästhetische Ansicht Beider eine gewisse Verwandtschaft zeigt, die durch ihren diametralen Gegensatz in der Metaphysik nicht aufgehoben werden kann, weil der Eine seine Ethik an die Metaphysik knüpft, der Andere aber dieselbe für gänzlich unabhängig davon erklärt. Bei ganz entgegengesetzten Deductionen treffen ihre Resultate auf diesem Ge-

*) Fichtes Zeitschft. für Phil. N. F. XXI. B. 2. Hft. S. 211.
**) S. W. XII. S. 369.

biet theilweise zusammen. Beide, obgleich sie von Kant ausgehen, machen Front gegen die inhaltslose, rein formelle Moral der kritischen Schule, welcher sie einen specifischen Inhalt des sittlichen Grundgefühls entgegenzusetzen sich bemühen; aber Schopenhauer sucht dieses moralische Grundgefühl empirisch nach Weise der Engländer in einem bestimmten im Menschen vorherrschenden Triebe, den er sodann metaphysisch zu rechtfertigen sucht; Herbart in der Thatsache unbedingt gefallender ästhetischer Willensverhältnisse, deren ursprüngliche Evidenz eine weitere metaphysische Begründung überflüssig macht. Jener bezeichnet daher das Mitleid als die Quelle alles eigentlich Sittlichen, dieser neben andern unbedingt gefallenden Willensverhältnissen das Wohlwollen; mit dem Unterschied, dass Jenem die Thatsache des Vorhandenseins des Mitleids genügt, dieser dagegen das Vorhandensein des Mitleids nur als empirische Folge des an sich nothwendigen Gefallens des Wohlwollens ansieht. Keineswegs daher mit Unrecht hat Fichte gesagt, dass während Schopenhauer aus Hass gegen die deutschen „Philosophieprofessoren" beistimmende Autoritäten unter den englischen Moralphilosophen suche, Herbart ihm ein näherer „Gewährsmann" gewesen sein würde. Aber in der Deduction dieses sittlichen Inhalts zeigt sich sogleich die Grundverschiedenheit beider Denker. Schopenhauer erklärt das Mitleid als die Folge des metaphysischen Einsseins aller Dinge denen nur ein einziges schlechthin einfaches und sich gleichbleibendes „Ding an sich" zu Grunde liegt, der vernunft- und bewusstlose Wille, aber in unendlichen Wirkungen als unaufhörlicher „Trieb zum Leben." Das principium individuationis ist blosser Effekt der Täuschung unseres dem bewusstlosen Willen nachfolgenden „Intellekts," die dasjenige als ein Verschiedenes uns vorgaukelt, was seinem wahren Wesen nach mit uns Eins, ein und derselbe sich bethätigende Wille ist. Im Mitleid bricht dieses Gefühl des Einsseins mit den Andern unmittelbar hervor, indem der Wille in uns sich als identisch erkennt mit dem Willen, der das Ansich der Andern ausmacht; es ist die wahrste Form der Erkenntniss, dass das Wesen des Andern mit dem meinen Eins und daher auch sein Leiden das meine sei.

Von einer Beweisführung der Art ist bei Herbart allerdings

keine Spur zu finden. Ihm ist das Wohlwollen eben nichts als eine Idee d. h. das Bild eines Willensverhältnisses, das in vollendeter Betrachtung der Seele vorgelegt das unbedingte Urtheil des Beifalls in derselben von selbst hervorruft. Gerade dasjenige, was bei Schopenhauer die Hauptsache ausmacht, der metaphysische Grund des Wohlwollens (Mitleids) im einzelnen Subjekte, wird dabei als nicht in der Ethik gehörig mit völligem Stillschweigen übergangen. Der Grund des ästhetischen Beifalls liegt nach Herbart im Objekt, im beurtheilten Verhältniss, nach Schopenhauer im Subjekt, in dessen metaphysischem Einssein mit dem Bemitleideten. Der von Erdmann a. a. O. mit so grosser Schärfe hervorgehobene Unterschied Beider hat seine vollkommene Richtigkeit. „Wie Herbart ganz Realist, ist Schopenhauer ganz Idealist. Wie Jener ganz vom Objekte, geht dieser ganz vom Subjekte aus. Jener tadelt an Kant und an der Wissenschaftslehre die Keime und die Ausbildung des Idealismus, an Kant und dem Identitätssystem die Anfänge und die Vollendung des Pantheismus, dagegen hält er Alles fest, was ein Bollwerk gegen Beide werden kann. Diesen dagegen stösst der Pantheismus und das Identitätssystem nicht ab, (denn am Pantheismus missfällt ihm blos der Name), wohl aber der Mangel an Idealismus; der theoretische Egoismus der Wissenschaftslehre grenzt ihm an Tollheit; der Idealismus der letztern könnte ihn versöhnen, wenn nicht das Leugnen jedes Ansich der Welt auch unmöglich machte, die Welt als Objektivation eines Wollens zu setzen und einem Individualismus zuführte, der sogar die verhasste Unsterblichkeit festhalten will*)."

Dieser Gegensatz Beider, so wie ihre gemeinschaftliche Polemik gegen Kant auf dem Gebiete der Ethik ist auch von Schopenhauers Anhängern z. B. von Frauenstädt richtig erkannt worden. So sehr, sagt dieser**), Herbart gegen die imperative Form der Kant'schen Ethik polemisirt und mit Schopenhauer in der Verwerfung des Sollens als Form der Ethik übereinstimmt, so laboriren seine praktischen Ideen, wie das Kantische Sitten-

*) Erdmann a. a. O. S. 223.
**) Briefe über Schopenh. Phil. S. 253.

gesetz an der Absolutheit oder Unbedingtheit, indem sie „absolut ge- oder missfallen, auch ohne die Erkenntniss, dass solches und anderes Wollen wirklich vor sich gehe.“ Nun hängen aber, wie von ihm anderwärts*) gezeigt worden sei, alles Wohlgefallen und Missfallen von Bedingungen ab und die Unabhängigkeit der Ethik von Metaphysik und Psychologie sei daher nur eine vorgebliche. Ueber das Gewicht solcher Gründe hat Herbart bekanntlich sich selbst ausgesprochen**)! Hier diene Frauenstädt's Aeusserung nur zum Beweise, dass dieser recht wohl fühlt, worin Herbarts Grundverschiedenheit von Schopenhauer gelegen ist.

Diese zeigt sich denn nun auch in der Aesthetik Beider. Der Grundgedanke der Schopenhauer'schen Lehre ist***), „dass das, was Kant als Ding an sich der blossen Erscheinung, von Schopenhauer entschiedener Vorstellung genannt, entgegensetzte und schlechthin für unerkennbar hielt, dass dieses Substrat aller Erscheinungen, mithin der ganzen Natur, nichts anderes sei, als jenes uns unmittelbar Bekannte und sehr genau Vertraute, was wir im Innern unseres eigenen Selbst als Willen finden, dass demnach dieser Wille, weit davon entfernt, wie alle bisherigen Philosophen annahmen, von der Erkenntniss unzertrennlich, ja ein blosses Resultat derselben zu sein, von dieser, die ganz secundären und spätern Ursprungs ist, grundverschieden und völlig unabhängig sei, folglich auch ohne sie bestehen und sich äussern könne, welches in der gesammten Natur, von der thierischen abwärts wirklich der Fall ist, ja dass dieser Wille, als das alleinige Ding an sich, das allein wahrhaft Reale, allein Ursprüngliche und Metaphysische, in einer Welt, wo alles Uebrige nur Erscheinung d. h. blosse Vorstellung ist, jedem Dinge, was immer es auch sein mag, die Kraft verleihe, vermöge deren es dasein und wirken kann, dass demnach nicht allein die willkürlichen Actionen thierischer Wesen, sondern auch das organische Getriebe ihres belebten Leibes, sogar die Gestalt und Beschaffenheit desselben, ferner auch die Vegetation der Pflanzen und endlich selbst in unorganischen Reiche die Krystallisation und überhaupt jede ur-

*) Allg. Monatschr. Literat. 1850. Nov. und Decbr.
**) Lehrb. z. Einl. S. 106. 4. Aufl. Anm.
***) Siehe Frauenstädt's Briefe S. 255.

sprüngliche Kraft, die sich in physischen und chemischen Erscheinungen manifestirt, ja die Schwere selbst — an sich und ausser der Erscheinung, welches blos heisst, ausser unserem Kopf und seinen Vorstellungen geradezu identisch seien mit dem, was wir in uns selbst als Willen finden, von welchem Willen wir die unmittelbarste und intimste Kenntniss haben, die überhaupt möglich ist; dass ferner die einzelnen Aeusserungen dieses Willens in Bewegung gesetzt werden bei erkennenden d. i. thierischen Wesen durch Motive, aber nicht minder im organischen Leben des Thieres und der Pflanze durch Reize, bei unorganischen endlich durch blosse Ursachen im strengsten Sinne des Worts: dass hingegen die Erkenntniss und ihr Substrat, der Intellekt, ein vom Willen gänzlich verschiedenes, blos secundäres, und die höheren Stufen der Objektivation des Willens begleitendes Phänomen sei, ihm selbst unwesentlich, von seiner Erscheinung im thierischen Organismus (dem Hirn) abhängig, daher physisch, nicht metaphysisch, wie er selbst: dass folglich von Abwesenheit der Erkenntniss nie geschlossen werden können auf Abwesenheit des Willens, vielmehr dieser sich auch in allen Erscheinungen der erkenntnisslosen sowohl der vegetabilischen als der unorganischen Natur nachweisen lasse: also nicht, wie man bisher annahm, Wille durch Erkenntniss bedingt sei, wiewohl Erkenntniss durch Willen" *).

An diesen Grundgedanken, der nach Herbarts treffender Bemerkung so wenig eigenthümlich ist, dass dieser (1819) Anfangs glaubte einen Fichteaner vor sich zu haben, bis er auf das „härteste Urtheil über Fichte stiess, das jemals niedergeschrieben worden," schliessen sich Aesthetik und Ethik Schopenhauers dergestalt, dass jene der Betrachtung der Welt als Vorstellung, diese hingegen der Betrachtung derselben als Wille angehört.

Das Erste geschieht durch Heranziehung dessen, was schon Herbart in seiner Beurtheilung die „Mischung des Platonismus mit der Fichte'schen und spinozistischen Lehre genannt hat. „Der Wille, der das Wesen und der Kern der Welt ist, erscheint nicht unmittelbar in einzelnen flüchtigen, den Gesetzen des Rau-

*) Vergl. Schopenhauer. Ueber den Willen in der Natur. S. 2—4. Vergl. Herbarts Recens. a. a. O. S. 383.

mes, der Zeit und Causalität unterworfenen Individuen, sondern diese sind selbst nur vorübergehende Exemplare der ewigen, von Raum, Zeit und Causalität unberührten Gattungen oder Stufen der Objektivität des Willens.“ Die „Magie des Willens“ macht, dass „die Zahl der Individuen, in welchen irgend eine Stufe der Objektivität des Willens ausgedrückt ist, sie mögen nach oder neben einander dasein, völlig gleichgiltig ist; dass ihre unendliche Zahl ihn nimmer erschöpft und andererseits eine Erscheinung in Hinsicht auf seine Sichtbarwerdung soviel leistet, als tausend.“ Diese bestimmten, beharrlichen Stufen nun, auf welchen der das Ansich der Welt ausmachende Wille „bleibend“ erscheint, und die identisch sind mit den ewigen Ideen oder unveränderlichen Formen Platos, sind „das Objekt der Kunst, überhaupt der Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens.“ Sowie aber kein Objekt ohne Subjekt ist, da jedes Objekt nur Vorstellung ist, und jede Vorstellung ein Vorstellendes voraussetzt, so „muss auch der eigenthümlichen Beschaffenheit des ästhetischen Objekts, der Platonischen Ideen, eine eigenthümliche Beschaffenheit des vorstellenden Subjekts entsprechen.“ Wie jenes dadurch, dass es von Raum, Zeit, Causalität unberührt ist, auf einer „höhern“ Stufe steht, so entspricht ihm auch „ein höherer Grad des erkennenden oder vorstellenden Subjekts.“ Die Aesthetik bietet demnach eine „objektive und subjektive“ Seite dar, die beide von einander „unzertrennlich“ sind.

„Wären wir nun nicht selbst Individuen d. h. wäre unsere Anschauung nicht vermittelt durch einen Leib, von dessen Affectionen sie ausgeht, und welcher selbst nur concretes Wollen, Objektivität des Willens, also Objekt unter Objekten, und als solches den Formen aller individueller Objekte: Raum, Zeit und Causalität, unterworfen ist, wären wir vielmehr individualitätsloses, reines willensfreies Subjekt der Erkenntniss: so würden wir gar nicht mehr einzelne Dinge, noch Wechsel, noch Vielheit erkennen, sondern nur Ideen, nur die Stufenleiter der Objektivation jenes einen Willens, der das reine Ding an sich ist, in reiner ungetrübter Erkenntniss auffassen *).“

*) A. a. O. S. 260. Die Welt als Wille und Vorst. I. §. 30—33.

Dieser Moment tritt ein beim „Genie“ im Augenblicke des „künstlerischen Schaffens,“ beim Beschauer schöner und erhabener Natur- und Kunstwerke im „Moment der rein ästhetischen Contemplation. Der Intellekt, ursprünglich nur „zum Dienste des Willens“ geschaffen, in seiner „natürlichen Function“ daher auch nur auf die räumlichen, zeitlichen Causalbeziehungen der einzelnen Dinge unter einander und in ihrem Verhältniss zum Willen gerichtet, ja bei den Thieren stets auf dieser Stufe der Dienstbarkeit unter den Willen stehen bleibend, „erhebt sich in der ästhetischen Contemplation zur Anschauung der ewigen unvergänglichen Ideen oder des allgemein charakteristischen Wesens der Dinge durch momentane Befreiung vom Dienste des Willens.“

So wenig nun sich begreifen lässt, wie das „Wesen“ der Dinge zugleich wahres Ansich derselben, „Wille“, und doch „unvergängliche Idee“ oder „Objektivationsstufe,“ also blosse „Erscheinung“ desselben*) zu sein vermag, so gewiss wäre doch ohne dieses zuzugeben die Schopenhauer'sche Aesthetik eine Unmöglichkeit. Die Verschmelzung des Platonismus mit der kantischen Lehre ist gerade das, was Schopenhauer**) als das Charakteristische seiner Lehre und als den „inneren Sinn“ Beider in Anspruch nimmt, und welche schon Herbart in der mehrerwähnten Recension „eine unechte Verwandtschaft“ genannt hat***). Schon bei der ersten Ausgabe hat Herbart gefragt, wie denn die einander schnurstracks widersprechenden Behauptungen, „der Wille sei die deutlichste, am meisten entfaltete, vom Erkennen unmittelbar (?) beleuchtete seiner Erscheinungen“, und, „Ding an sich sei allein der Wille; als solcher sei er durchaus nicht Vorstellung sondern toto genere von ihr verschieden, er sei es, wovon alle Vorstellungen, alles Objekt die Erscheinung, die Sichtbarkeit, die Objektivität sei; er sei das Innerste, der Kern jedes Einzelnen und ebenso des Ganzen,“ auf derselben Seite (162 der ersten Ausgabe) zusammenzustehen kommen? In der That ist das Zweite Schopenhauers wahre Meinung, aber ebensogewiss ist es dann nicht das Wesen der Dinge, das in der ästhetischen Contem-

*) A. a. O. S. 260.
**) Die Welt als Wille und Vorstellung I. §. 31.
***) S. W. XII. S. 377.

plation erkannt wird. Die vielen verschiedenen Objektivationsstufen des einen Grundwillens sind eben nur so viele Erscheinungen desselben, die vor einer das Wesen anschauenden Betrachtung in Eins zusammenfallen. Zwischen ihnen und den Einzeldingen findet nur der Unterschied statt, dass während jene von den „untergeordneten Formen der Erscheinung, Zeit, Raum und Causalität frei, dagegen in der allgemeinsten Form, Objekt für ein Subjekt zu sein, befangen sind, diese auch jene untergeordneten Formen an sich tragen." Wie es möglich sei, Objekt, ohne im Raum, Zeit und Causalität zu sein, unterlässt Schopenhauer zu erklären. Es ist ein unwillkürlicher Selbstwiderspruch, welchem Schopenhauer sich hingibt, dass das individualitätslose, von Raum, Zeit und Causalität freie Subjekt der Erkenntniss" weder Dinge, noch Wechsel, noch Vielheit erkennen würde, während es doch in einem Athem die „Vielheit der Ideen" erkennen soll. Das individualitätslose Subjekt der Erkenntniss ist nach Schopenhauer folgerichtig nur der Eine Urwille selbst, welcher in unmittelbarer Objektität nur einmal, in der Idee des Willens, aber nicht mehrmal, in den Ideen der Objektivationsstufen erscheinen kann. Von allen untergeordneten Formen der Erscheinung frei, muss es auch von der „Vielheit" frei sein; die Hereinziehung der Vielheit im Erkennen in die Einheit des Ansich, die schon Spinoza versucht hat, ist dann eine Unmöglichkeit.

Diese Klippe ist dieselbe, an welcher jeder idealistische Monismus scheitert. Schopenhauer polemisirt trefflich gegen jenes „historische" Philosophiren, welches immer dort der Fall ist, wo in der Ansicht des Wesens an sich der Welt „irgend ein Werden oder Gewordensein oder ein Werdenwerden sich vorfindet, und folglich, deutlich oder versteckt, ein Anfangs- oder ein Endpunkt der Welt, nebst dem Wege zwischen beiden, gesucht und gefunden wird und das philosophirende Individuum wohl gar noch seine eigene Stelle auf diesem Wege erkennt." Aber schon Herbart hat gefragt, was denn sein eigenes anderes sei? Was ist denn sein Wille? Er ist „erkenntnisslos und nur ein blinder, unaufhaltsamer Drang." Und dieser Drang, fährt er fort — ist vermuthlich kein Prinzip des Werdens, keine Richtung, keine Geschwindigkeit, keine *κίνησις*? Gar kein *ἕτερον*? Ein reines *ταυτό*

— und doch ein Drang? Was wird denn aus seinem Willen? Gar nichts? Wozu denn jene Magie, vermittels welcher der ursprünglich Eine Wille sich der Erscheinung nach in vielen Individuen objektivirt? Wird hier keine Geschichte erzählt; steht nichts vorn und hinten, kann man ebensogut von den Individuen ausgehen und von ihnen auf den einen Grundwillen kommen, als umgekehrt?

Aber freilich, was würde aus der Vielheit der Erscheinung, wenn man nicht irgendwie versuchte, sie aus der Einheit das Ansich herauszuklauben? Die Schopenhauer'sche Philosophie ist ebensogut wie die Schelling'sche eine „Naturgeschichte Gottes," wenn auch Niemand mehr, als er sich gegen diese zu wehren sucht. Die reine Einheit des Ansich geht im Prozesse des Erscheinens zuerst in die unmittelbare, dann in die durch Raum, Zeit und Causalität vermittelte Objektität, in die Vielheit der Gattungen und in jene der Individuen über, deren erste das Objekt der ästhetischen Contemplation, die letztern das des gemeinen Erkennens sind. Im letztern Fall machen nach Schopenhauers Schilderung „allein die Relationen die Dinge zum Leibe und dadurch zum Willen (dessen Erscheinung oder Sichtbarkeit ja der Leib nur ist) dem Individuum die Dinge interessant; dasselbe ist daher als solches stets auch nur bestrebt, von den Objekten eben nur jene Relationen mittelbar oder unmittelbar aufzufassen. Es wird also so lange es sich als Individuum, als Einzelnes, als personificirter Wille zu den Dingen verhält, nur den mannigfaltigen Beziehungen derselben in Raum, Zeit und Causalität nachgehen. Daher denn auch die dem individuellen Willen dienende Erkenntniss an den Objekten eigentlich nichts weiter auffasst, als dass sie zu dieser Zeit, an diesem Ort, unter diesen Umständen, aus diesen Ursachen, mit diesen Wirkungen da sind. Anders das willensfreie oder reine, individualitätslose Subjekt der Erkenntniss. Dieses lässt die Beziehungen der Dinge auf den Willen oder die den persönlichen Willen interessirende Seite derselben ganz fahren, um statt ihrer das durch alle Relationen hindurch sich aussprechende rein objektive Wesen der Erscheinung aufzufassen. Im einzelnen Dinge erkennt es bloss das Wesentliche und dadurch die ganze Gattung desselben, folglich

hat es zu seinem Gegenstande die Ideen (im Platonischen Sinne) als die beharrenden, umwandelbaren, von der zeitlichen Existenz der Einzelwesen unabhängige Gestalten, die species rerum*)."

Wie ohne räumliche Formen, die von den Raum-, Zeit- und Causalitätsfreien Ideen doch offenbar ausgeschlossen sein müssen, „Gestalten" sollen aufgefasst werden, ist allerdings ein ebenso schwer zu lösendes Räthsel, als wie das willensfreie Subjekt, das weder „einzelne Dinge," noch „Wechsel, noch Vielheit" erkennt, dazu kömmt, eine „Vielheit von Ideen" zu erkennen. Consequenter würde es sein, wenn das willenfreie Subjekt überall Eines erkennte, das „rein objektive Wesen der Erscheinung," welches eben nichts anderes, als der Eine in sich ununterschiedene Urwille ist. Die Folge wäre, dass Schopenhauer's Aesthetik mit derjenigen zusammenfiele, welche das Wesen des Aesthetischen in das Erscheinende, in das Was der Erscheinung setzt und überall nur Eines schön findet, d. i. die Erscheinung des Urwillens, damit aber zugleich Alles, denn der Urwille ist der „Kern jeder Erscheinung." Aller Unterschied zwischen dem Schönen und Hässlichen würde demnach folgerichtigerweise aufgehoben, die Aesthetik hörte ganz auf und würde einerlei mit der Metaphysik, eine Folge ihrer „unnatürlich erzwungenen Verbindung" mit dieser letztern.

Die Schopenhauer'sche Philosophie will dies nun entschieden nicht, und darum begeht sie lieber eine Inconsequenz und lässt das der „Vielheit" unzugängliche willensfreie Erkennen eine „Vielheit von Ideen" wahrnehmen. Aber bei dieser Ausflucht, um die Aesthetik zu retten, verwickelt sie sich sogleich in alle die andern Schwierigkeiten, welche von der Platonischen das Schöne in die Erscheinung der Ideen setzenden Auffassung, wie gehörigen Orts gezeigt, unzertrennlich sind. Nach dieser Meinung schafft das Genie und erblickt der contemplative Beschauer nur Gattungsbilder ohne Individualität, leere Schemen, die Realität weder haben noch geben können, allgemeine Typen, deren einer ästhetisch genau soviel werth ist, als der andere. Der Dudo und der

*) Frauenstädt a. a. O. S. 261. Welt als W. und V. I. §. 33. II. §. 29. Parerga und Paralipomena II. §. 205. Fg.

Heros stehen bei dieser Betrachtungsweise, da sie beide Gattungen sind, ästhetisch genau auf gleicher Höhe.

Schopenhauer ist zu einsichtig und sein Commentator Frauenstädt zu sehr ästhetisch gebildet, um sich diesen Einwurf nicht sogleich selbst zu machen. Während es daher S. 261 Z. 17. v. U. heisst, das willensfreie Erkennen erkenne im Subjekt blos die „Gattung," heisst es auf derselben Seite 13 Zeilen weiter unten, wenn man durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren lasse, also nicht mehr das Wo, Wann, Warum und Wozu an den Dingen betrachte, sondern einzig und allein das Was, auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft das Bewusstsein einnehmen lasse, sondern statt alles dessen die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingebe, sich ganz in diese versenke und das ganze Bewusstsein ausfüllen lasse durch die ruhige Contemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man nach einer sinnvollen deutschen Redensart, sich ganz in seinen Gegenstand verliere d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergesse, und nur noch als reines Subjekt, als reiner Spiegel des Objekts bestehen bleibt, so dass man nur noch wisse, es werde hier angeschaut, aber nicht mehr wisse, wer der Anschauende sei: wenn also solchermassen das Objekt aus aller Relation zum Willen getreten ist; dann sei was also erkannt werde nicht mehr das einzelne Ding als solches, sondern es sei die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektität des Willens auf dieser Stufe und ebendadurch zugleich der im Anschauen Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum habe sich eben in solcher Anschauung verloren, sondern „er sei reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses" Subjekt der Erkenntniss*).

Daraus sehen wir klar, dass Schopenhauer als Gattung das Residuum der Objekte, nachdem sie von ihrem „Wo, Wann, Warum und Wozu" befreit worden, betrachtet, dass er nicht die Individualität als solche, sondern nur die Beziehung der Indi-

*) Welt als W. u. V. I. §. 33.

vidualität auf das Subjekt aufgegeben wissen wolle. Nicht die räumliche Form, sondern nur den räumlichen Ort, nicht die beharrende ewige Gestalt, sondern nur den veränderlichen Zeitpunkt, in welchem sie erscheint, den Vortheil oder Nachtheil, den sie dem Beschauer bringt, nicht das, was sie an sich ist, will er davon hinweggedacht wissen. Indem nun das Multiplum der Gattung nur durch jene veränderliche Relation des Orts und der Zeit entsteht, würde er für seine Idee ebenso die wahre Individualität in Anspruch nehmen, wie er die falsche nur aus jener Relation zum persönlichen Willen entspringende für sie ablehnt. Mit Recht müssen wir fragen, ob einer Vorstellungsweise, welche das Räumliche überhaupt als blosse subjektive Anschauungsform betrachtet, die „Gestalt“ und räumliche Form weniger für räumlich gilt, als der räumliche Ort? ob, wenn überhaupt alles Räumliche dem Subjekte angehört, von einer Gestalt der Idee nur gesprochen werden könne? Wir sehen zugleich, dass der wahre Ursprung dieses willensfreien Erkennens das „interessenlose Urtheil“ der Kritik der Urtheilskraft ist, nur mit dem wichtigen Unterschied, dass während dieses dasselbe nur auf das Wozu beschränkt, Schopenhauers Idealismus es auf das „Wo und das Wann“ ausdehnt. Diese Inconsequenz und Verleugnung Kants, indem er ihn nur zu vollenden vorgibt, verlangt eine ernstliche Rechtfertigung. Indem Kant Raum und Zeit für subjektive Anschauungsformen erklärt, spricht er folgerichtig dem Ding an sich sowohl Dauer als Gestalt ab. Indem Schopenhauer die Subjektivität beider Anschauungsformen adoptirt, legt er nichts destoweniger der Idee als erster Erscheinung des Ansich ewige Form und Gestalt bei. Also Raum vor dem Raum, Dauer vor der Zeit.

Darnach sind in seiner ästhetischen Betrachtungsweise zwei unzertrennliche Bestandtheile enthalten: „1. die Erkenntniss des Objekts, nicht als einzelnen, jetzt hier und in solchen Causalbeziehungen stehenden Dinges, sondern als Ausdruck einer ewigen, stets sich gleichbleibenden, an den verschiedensten Orten, zu den verschiedensten Zeiten und unter den verschiedensten Umständen sich wesentlich auf dieselbe Weise offenbarenden Idee“; und 2. „das Bewusstsein des Erkennenden nicht als Individuums,

sondern als reinen willenlosen Subjekts der Erkenntniss*).“ In jedem „echtästhetischen Genusse“ verliert sich der Beschauer mit allen seinen persönlichen Beziehungen und der Misere des praktischen Lebens ganz aus dem Bewusstsein, und „eben daher entspringt die Seligkeit des Genusses.“

Hier kommen wir zur Hauptsache. Beide obigen „unzertrennlichen Bestandtheile der ästhetischen Betrachtungsweise“ könnten wir trotz aller Inconsequenzen, mit Hilfe deren sie aus der Schopenhauer'schen Metaphysik gefolgert werden, in thesi zugeben; aber wie daraus „die Seligkeit des Genusses“ entspringen soll, ist durch Vorstehendes durchaus unerklärt. Das blosse willensfreie Erkennen ist noch kein „Genuss,“ wenn es gleich der Vorbote und die Bedingung eines solchen nicht nur sein mag, sondern in gewissem Sinne des Wortes wirklich ist. Das Entstehen eines „Gefallens“ ist dadurch noch im Mindesten nicht erklärt, solange bloss ein Erkennen vorhanden ist, obgleich das letztere ohne Zweifel die Bedingung des erstern ist. Die reine Contemplation ist die Mutter des ästhetischen Wohlgefallens, aber nicht dieses selbst. Ueber diesen wichtigen Punkt gleitet die Schopenhauer'sche Aesthetik ohne Weiteres hinüber. Zwar spricht Frauenstädt in seinen „Aesthetischen Fragen“ über die „specifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens“, über das „zwiefache Interesse an Kunstwerken“ mit einer Sicherheit, als wären es längst erwiesene Dinge; wie aber die Bedingung, „das subjektlose Erkennen“ in das Bedingte, das ästhetische Wohlgefallen übergeht, davon findet sich nirgends auch nur die leiseste Andeutung gegeben. Dass dies gerade der Punkt sei, wo theoretische und praktische Philosophie sich von einander trennen, wird ignorirt oder doch verschwiegen. Jenes subjektlose Erkennen findet ebensogut wie in der ästhetischen, auch in der wissenschaftlichen Contemplation statt, der Unterschied ist eben nur, dass aus der erstern ein Vorzug oder ein Verwerfen entspringt, aus der letztern nicht. Das Seiende im Scheinenden zu schauen ist die Sache des Denkens überhaupt: das Erscheinende in Folge reiner Betrachtung vorzu-

*) A. a. O. S. 263 wo auch die Stellen aus Schopenhauers W. als W. u. V. I. S. 222 und 237 angeführt sind.

ziehen oder zu verwerfen, ist Sache des Aesthetikers. Bei Schopenhauer aber scheint es mit der rein theoretischen Erkenntniss abgethan, das Wohlge- oder Missfallen findet sich von selbst hinterdrein ein, ohne dass man weiss woher. Die „ästhetische Stimmung" ist zwar Grund des ästhetischen Urtheils, aber nicht dieses selbst. Daher ist es zwar richtig, dass dieselbe, wie es weiter heisst, vom Objekt oder vom Subjekt ausgehen kann, aber für die Erklärung des Wohlgefallens oder Missfallens am Schönen ist damit nichts gewonnen. Dies Ungenügende der Erklärung leuchtet auch sogleich ein, wenn wir weiter fortfahren. Der Unterschied des Schönen und Erhabenen soll auf folgende Weise sich ergeben. „Das Versetzen in den Zustand des reinen willenlosen Anschauens tritt am leichtesten ein, wenn die Gegenstände demselben entgegenkommen d. h. durch ihre bestimmte und deutliche Gestalt leicht zu Repräsentanten ihrer Ideen werden, worin eben die Schönheit im objektiven Sinne besteht." In diesem „leicht," über das die Erklärung so leicht dahinschlüpft, als verstände es sich von selbst, ist die ganze Charakteristik des Aesthetischen enthalten, von der bisher noch mit keinem Worte die Rede war. Denn Alles das, was bisher von „ästhetischer Stimmung, willenloser Erkenntniss vorgebracht wurde, findet bei jeder Erkenntniss Statt, die auf das Wesen der Dinge geht, bei der wissenschaftlichen, wie bei der ästhetischen. Aber bei der letztern geht es leicht, bei der erstern schwer vor sich; das ist der ganze Unterschied. Aesthetisch wird das Wesen in der Erscheinung gefühlt, wissenschaftlich erkannt, ein Satz, der bis zum Ueberdrusse wiederholt worden ist. Nur ist dieses „leicht" nicht die objektive, sondern umgekehrt eine subjektive Seite der Schönheit. Eine objektive Seite der Schönheit gibt es für diese Ansicht überhaupt gar nicht, denn diese fällt mit der Objektivation des Ansich, also mit der Wahrheit zusammen. Was wissenschaftlich und ästhetisch erkannt wird, ist immer dasselbe, nur die Art, wie es erkannt wird, ist verschieden. Dafür spricht auch das Beispiel, dass „die schöne Natur selbst dem Unempfindlichsten wenigstens ein flüchtiges ästhetisches Wohlgefallen abzugewinnen vermag." In ihr wird die Idee leichter erkannt, in der unschönen schwerer, in beiden ist es dieselbe Idee, die

zu Grunde liegt. Oder gehören schöne und hässliche Menschen nicht zur selben Gattung? Noch deutlicher wird die rein auf subjektive Seite fallende Eigenschaft des Schönen bei ihrem Unterschied vom Erhabenen. So lange „dieses Entgegenkommen in der Natur die Bedeutsamkeit und Deutlichkeit ihrer Formen, aus denen die in ihnen individualisirten Ideen uns leicht ansprechen, es ist, die uns aus der dem Willen dienstbaren Erkenntniss blosser Relationen in die ästhetische Contemplation versetzt und eben damit zum willensfreien Subjekt des Erkennens erhebt, solange ist es bloss das Schöne, das auf uns wirkt, und Gefühl (!) der Schönheit, was erregt wird.“ Kann man es deutlicher ausdrücken, dass die Schönheit bloss in der leichtern Erkennbarkeit der Gattung im Individuum liege? Diese geht aber doch wohl das Subjekt, nicht das Objekt (die unveränderliche Gattung) an? Und muss nicht nach diesem Prinzip jedes Individuum, das die hässlichste Gestalt „leicht erkennbar“ darstellt, schön sein? „Wenn nun aber eben jene Gegenstände, deren bedeutsame Gestalten uns zur Contemplation einladen, gegen den menschlichen Willen überhaupt, wie er in seiner Objektität dem menschlichen Leibe sich darstellt, ein feindliches Verhältniss haben, ihm entgegen sind, durch ihre allen Widerstand erdrückende Uebermacht ihn bedrohen, oder vor ihrer unermesslichen Grösse ihn bis zum Nichts verkleinern; der Betrachter aber dennoch nicht auf dieses sich aufdringende feindliche Verhältniss zu seinem Willen seine Aufmerksamkeit richtet, sondern, obwohl es wahrnehmend und anerkennend sich mit Bewusstsein davon abwendet, indem er sich von seinem Willen und dessen Verhältnissen gewaltsam losreisst und allein der Erkenntniss hingegeben, eben jene dem Willen furchtbare Gegenstände ruhig contemplirt, ihre jeder Relation fremde Idee allein auffassend, daher gern bei ihrer Betrachtung weilend, folglich eben dadurch über sich selbst, seine Person, sein Willen und alles Wollen hinausgehoben wird. Dann erfüllt ihm das Gefühl des Erhabenen: er ist im Zustande der Erhebung und desshalb nennt man auch den solchen Zustand veranlassenden Gegenstand erhaben.“

Die Kant'sche Erklärung vom Erhabenen ist hier als Grundlage mehr als deutlich sichtbar; nur ist sie eben so gewiss klarer,

als die gegenwärtige. Die „jeder Relation fremde Idee“ furchtbarer Gegenstände „ruhig contempliren“ muss überhaupt jede rein auf das Wesen der Dinge gerichtete, also philosophische Betrachtung; ein Charakteristisches für das Erhabene liegt darin ebenso wenig, wie für das Schöne; wohl aber deutet die Fähigkeit einer solchen Betrachtung auf eine dem Menschen inwohnende übermenschliche Natur und darum ist es dessen eigenes Wesen, was ihn innewerdend dessen, für sich mit Bewunderung und Staunen erfüllt. Er selbst ist das „Erhabene“ und der diese Selbsterkenntniss seiner als eines solchen „veranlassende Gegenstand heisst desshalb erhaben.“ Diese merkwürdige Wendung der Bewunderung auf sich selbst ist aber bei Schopenhauer verwischt; sein monistischer Idealismus mischt hier vielmehr das Gefühl der Selbst- und Individualitätslosigkeit hinein, wodurch das Staunenswerthe gerade verloren geht. In der Kantischen Erklärung macht es das Hauptgewicht aus, dass der Einzelne mitten im Sturm der Sinnlichkeit ein Vermögen in sich gewahrt, das weit über alles Sinnliche hinausliegt, dass er sich als Einzelnen zugleich und doch mit dem Ueberempirischen Eins fühlt; in der Schopenhauer'schen fällt dieses Hauptgewicht weg, der Einzelne verschwindet wirklich und nur das Allgemeine, das subjektlose Erkennen bleibt; damit aber schwindet eben auch die Bewunderung für das Subjekt. Der Angegriffene und doch Unangreifbare sind dort wirklich eins, hier ist es jedesmal ein Anderes; dass aber im Angriff dasjenige sich erhalte, was gar nicht angegriffen worden ist, erscheint wenigstens nicht erstaunenswerth. Durch Hineintragung der Alleinslehre ist die Kant'sche Erklärung verdorben worden. Das Subjekt ist nicht erhaben, wenn es seine Persönlichkeit einbüsst, und dadurch aufhört zu sein, sondern wenn es ohne aufzuhören zu sein, doch höher steht als es vordem stand. Dass der Träger des überempirischen Vermögens nicht derselbe sei, wie der Träger der empirischen Sinnlichkeit, ist bei Kant wenigstens nicht gesagt und damit der Voraussetzung Raum gegönnt, sich denselben als die wahre zwar, aber doch als eine Individualität vorzustellen. Das in der sinnlichen bedrohte Subjekt erkennt sich als Bürger einer höhern Welt und diese Erhebung über sich selbst in seiner niedrigen Stellung macht es erhaben. Schopenhauer

aber ist jede Individualität als Kern der Dinge offen geständig ein Gräuel. Der höhere Standpunkt des Subjekts ist ihm das Nicht-Subjektsein; der höhere Standpunkt des Individuums ist ihm kein Individuum mehr zu sein. Zwischen demjenigen Subjekt, gegen welches die „furchtbaren Gegenstände" ihre Angriffe richten, und jenem Nicht-Subjekt, welches sie „ruhig contemplirt," liegt nichts Geringeres, als eine unübersteigliche Kluft, ein völliges von Grund aus ein Anderessein und man könnte zwar mit einem Schein von Recht sagen, dieses sei über jenes erhaben, aber in keinem Fall, das Subjekt sei über sich selbst erhöht worden. Mit einem Wort das Erhabene Kants beruht auf der Identität des empirischen und überempirischen Subjekts; Schopenhauers Metaphysik lässt diese aber nicht zu. Das Individualitätslose kann nie Individualität, das Subjektlose niemals Subjekt werden.

Das alte Uebel des metaphysischen Monismus kommt auch hier wieder zu Tage. Das empirische Subjekt soll zugleich wahres Subjekt und zugleich nur durch die Formen der Sinnlichkeit bewirkte Besonderung des allgemeinen Nicht-Subjektes sein, und hat dann schon aufgehört zu sein, wenn es sich eben erst erkennen und bewundern soll. Das Subjekt bewundert das Nicht-Subjekt, das es nicht ist, und das Nicht-Subjekt contemplirt ruhig den furchtbaren Gegenstand, der ihm nicht schaden hann. Eine bequemere Art von Tapferkeit kann es eben nicht geben. Aber nicht einmal auf diese hat das Subjekt Anspruch, weil es eben nicht das Nicht-Subjekt ist. Es gibt nichts Erhabenes, als das Nicht-Subjekt und der Muth des Nicht-Subjekts ist eben auch nicht erhebend. Folglich gibt es überhaupt nichts Erhabenes.

Solcher „Kunstphilosophie" gegenüber hat freilich Herbart Recht, wenn er sie als „nichtig" bezeichnet und den ganzen dritten Theil des Schopenhauer'schen Hauptwerkes ungelesen lässt. Die ausschliessliche Ausbildung des idealistischen Moments in Kant hat die Schopenhauer'sche Philosophie geboren und die „Aesthetik muss die Schulden der Metaphysik auf sich nehmen*)." Die Verweisung aller Besonderung in die subjektivistischen Erscheinungs-

*) Herbart in der Rec. von Weisses Aesthetik S. W. XII. 723.

formen des Intellekts und die dadurch entstehende scheinbare Vervielfältung des an sich Einen wahren Wesens, des Willens führt die kritische Philosophie in den Monismus hinüber. Die Verleugnung aller Individualitäten, die Nichtigkeit der Erscheinung, in der immer nur Dasselbe erscheint, sind unvermeidliche Consequenzen. Im Grunde war sie damit mit der Metaphysik fertig. Durch die Hereinziehung der platonischen Ideen soll der Schein erzeugt werden, als vermöchte diese Philosophie wenigstens die Vielheit der Gattungen festzuhalten. Sie war sich der innern Oede und Unerquicklichkeit eines ewigen Om-Omsagens zu sehr bewusst, um nicht zwischen den allgegenwärtigen monotonen Willen und die bunte Phantasmagorie nichtig wechselnder Erscheinung wenigstens Ein Glied einschieben zu wollen. Mit gleich gutem Grund könnte sie ihrer noch unzählige einschieben, ohne das Wesen ihrer Metaphysik dadurch zu ändern. Die Objectivationsstufen des Willens sind für diese so gut blosse Erscheinung als die wechselnden Individuen dieser Objectivationsstufen. Dass die einen dieser Erscheinungen eine längere Dauer haben, als die andere, was thut das in der Ewigkeit? Oder wer will beweisen, dass die Gattungen ewige Dauer haben müssten? Etwa weil der Philosoph willkürlich auf die einen die Form der Zeit anwendet, auf die andern nicht? Wendet er nicht auf die Idee auf die Form der Vielheit an, die er doch mit dem Wechsel zusammen anderwärts auf die sogenannten Individuen anwendet? Haben wir nicht Gattungen in der Zeit aussterben, also eine „Objektivationsstufe" des Willens wirklich aufhören sehen? Wo bleibt ihre Ewigkeit?

So sind die privilegirten Objektivationsstufen, die platonischen Ideen in der That nur ein Gerüste, das die unendliche Langeweile eines beständigen Ansich des Willens in der Natur ausfüllen oder besser gesagt, dem Auge zudecken soll. Wir sollen meinen, an ihnen etwas Bleibendes, eine beharrende Vielheit zu haben, die an sich doch dem sich objektivirenden Willen so gleichgiltig und fremd ist, wie jede andere. Ein bequemes Mittel, den ganzen Reichthum der Empirie nach Arten und Gattungen geordnet in dem Leviathansschlund des Einen Willens unterzubringen, als ob er aus demselben gefolgert wäre. In dem unendlichen

Abgrunde des Willens ein scheinbarer Haltpunkt, an welchen wir die Vielheit des gegebenen Erfahrungsstoffes, so auch das über das ewige Einerlei des Ansich herausstrebende Erkennen anknüpfen können, um eine „Aesthetik“ d. i. eine Scheinwelterkenntniss zu gewinnen. Nur dass dieser Haltpunkt ebensowenig einen Halt diese Stufen ebensowenig eine Treppe im Leeren und ins Leere darzubieten vermögen, dass das allein wahre Ende und Ausgang jeder Erkenntniss die Verneinung des Lebens, die Rückkehr zum Nicht-Wollen, das grenzenlose Om-Omsagen des in absoluter Unthätigkeit ins All sich versenkenden Buddhisten ist.

Worin von dem Dargestellten eine Aehnlichkeit mit Herbart liegt, ist zuerst der Zustand der „ästhetischen Stimmung.“ Nur dass diese bei Schopenhauer das subjektive Element des Aesthetischen selbst, während sie bei Herbart nur die Brutwärme des ästhetischen Urtheils darstellt. In diesem Punkt wurzeln sie beide auf dem Boden der Kritik der Urtheilskraft, nur dass Schopenhauer sich mit der „reinen Betrachtung“ begnügt, Herbart dagegen mit Kant zu der Folge derselben fortschreitet, sie aber nicht wie Kant in ein subjektives, allgemeines und nothwendig verbundenes Lust- oder Unlustgefühl, sondern in das der „vollendeten aus der Betrachtung gewonnenen Vorstellung nothwendig anzuheftende Prädicat des Beifalls oder des Missfallens“ setzt. Auch darin treffen Beide zusammen, dass sie ein Objekt, wie ein Subjekt des Aesthetischen anerkennen, und jenes als Bleibendes, Unveränderliches hinstellen, dessen Betrachtung die „ästhetische Stimmung“ unwandelbar folgt. Aber in der Bestimmung dieses Objekts selbst gehen sie diametral auseinander. Gerade was Herbart an Plato tadelt, nimmt Schopenhauer von diesem ohne Veränderung an. Statt auf bleibende Verhältnisse, geht seine ästhetische Betrachtung auf bleibende Gattungsbilder d. i. ganze verwickelte Complexionen von Verhältnissen. Unter diesen findet kein Vorziehen noch Verwerfen Statt; ein blosses Anschauen. Statt einen Werth durch den Besitz werthvoller Verhältnisse zu empfangen, gibt ihnen der Umstand, dass sie Gattungstypen sind, nicht nur, sondern jedem gleichen Werth. Wie subjektiv auf dem Standpunkte blosser Betrachtung ohne Urtheil, so verharrt Schopenhauers Aesthetik objektiv auf dem Dasein der Gattungsbilder ohne andern,

als aus dieser Eigenschaft entspringenden Werth. Erst die grössere und geringere Leichtigkeit an das Gattungsbild zu mahnen gibt der Erscheinung ihren relativen Werth; erst in der Vergleichung dieser Leichtigkeit bei einer mit der an einer andern Erscheinung eine relative Beurtheilung desselben. Hier aber, wo Werth und Beurtheilung der Erscheinung, also eigentliche Aesthetik erst beginnt, bricht Schopenhauer kurz ab; das praktische Werthurtheil hat für ihn, wie für jede rein idealistische Aesthetik, die ihr Ziel in der Begründung der Erscheinung durch das Wesen sucht, keine Bedeutung. Sein Streben ist nicht das **Was** des Schönen, sondern die Stelle seiner Vorstellung im Zustandekommen des Weltbildes nachzuweisen; wie der subjektive Idealismus in dem des Subjekts, sucht der absolute Idealismus die Stelle des Schönen im Weltbewusstsein.

Dieses allgemeine Gepräge eines an die Stelle der Beurtheilung die rein in der Erscheinung das Wesen erblickende „vom Dienst und den Qualen des Willens erlösende" Contemplation setzenden Strebens tragen auch Schopenhauers im Einzelnen zwar geistreich, aber höchst einseitig aufgefassten Lehren über die einzelnen Künste. Wie das Schöne selbst, sind auch sie nur darum ihm etwas werth, weil und soweit sie durch „die gewonnene Erkenntniss der Welt und des Lebens" wenigstens vorübergehend als ein „Beschwichtigendes" wirken. Ihre Bestimmung ist eine äussere, ihr Inhalt Metaphysik. Der reine Genuss des Schönen, die reine Form haben keinen Platz in seiner Aesthetik. Das Schöne ist nur zum „Quietiv," aber nicht an sich gut; denn es führt noch nicht „zur gänzlichen Resignation d. h. zur totalen Verneinung des Willens zum Leben, obwohl das Trauerspiel (ohne Zweifel durch die darin häufig vorkommenden Selbstmorde) schon zu dieser anleitet."

Systematische Literatur dieser Periode.

An Schelling schliessen sich an:

H. **Luden**: Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche. Göttingen 1804.

Fr. Ast: System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen. Leipzig 1805.

C. F. Bachmann: die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umfange. Jena 1811.

F. A. Nüsslein: Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen. Landshut 1819.

Fr. Thiersch: Aesthetik. Berlin 1846.

J. J. Wagner: Aesthetik: Nachg. Schriften V. Theil. Ulm Adam.

Ferner:

H. C. Oersted: Naturlehre des Schönen. Aus dem Dänischen von H. Zeise 1852.

Karl Seidel: Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste. Magdeburg 1826—1828.

Franz Ficker: Aesthetik und Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange. Wien 1830.

A. E. Umbreit: Aesthetik. Thl. 1. Leipzig 1838,

Carus: Briefe über Landschaftmalerei. Leipzig 1831.

Fr. Fischer: Naturlehre der Seele. Basel 1834.

Suabedissen: Betrachtung des Menschen. Cassel 1815.

v. Rumohr: Italienische Forschungen. III. Berlin 1826—31.

v. Schorn, im Kunstblatt und in der Theorie der bildenden Künste. Stuttgart 1853.

Der Schlegel Einfluss tritt hervor bei:

F. Horn, Wackenroder, Novalis, Tieck,

Jean Paul: Vorschule der Aesthetik in drei Theilen. (Steinbruch von Juwelen zu Bausteinen aber kein Gebäude.)

Schleiermachers Einfluss veräth:

Heinrich Ritter: Ueber die Principien der Aesthetik: Kiel 1840 (Fülle treffender Bemerkungen in klarer klassischer Darstellung.)

An Schopenhauer schliesst sich an:

Julius Frauenstädt: Aesthetische Fragen. Dessau 1853.

Zweites Kapitel.

Theosophie und Historismus.

Wenn wir Solger und Hegel als Aesthetiker eng zusammen und zugleich, wie die Zeitfolge fordert, Jenen Diesem voranstellen, so haben wir vor Allem das Zeugniss Erdmann's*) für uns, der die Uebereinstimmung Beider „in sehr vielen Punkten“ anerkennt. Dennoch ist es fast nicht so sehr diese, als die gleichfalls von ihm anerkannte „Differenz,“ Beider, die uns zu dieser Zusammenfassung bestimmt. Beide knüpfen an Schelling an, im Verlauf ihrer Entwicklung bleibt aber Hegel näher bei diesem als Solger, oder er kehrt vielmehr zu Schelling wieder zurück. Das Absolute als ewige Thätigkeit, in welcher Producirendes und Produkt Eins ist, bietet der Betrachtung sogleich zwei Seiten dar, seiner Form und seinem Inhalte nach. Bleibt man bei jener stehen, so beruht der absolute Charakter der Thätigkeit eben schlechthin auf der Einheit des Setzenden mit seinem Produkte, dem vollständigen Aufgehn und Beschlossensein des Ersteren im Letzteren, bei welchem die sonstige Beschaffenheit des Produktes völlig gleichgiltig bleibt. Betrachtet man aber den Inhalt der absoluten Thätigkeit, so liegt der Werth des Produktes wesentlich darin, dass es den Inhalt der absoluten Thätigkeit selbst wiederholt, so dass diese darin wie im Spiegelbild erscheint. Im ersten Fall ist es die Form, im letztern der Gehalt, der dem Produkt seinen Werth verleiht und es zum Ebenbild des Absoluten macht. Herrscht dort Indifferenz gegen den Gehalt, so

*) Entw. der deutsch. Spec. seit. Kant. II. 822.

herrscht sie hier gegen die Form des Produktes. Jenes ist künstlerischer, dieses sittlich gehaltvoller. Jenes mahnt an ein Spiel, das die absolute Thätigkeit mit dem möglichen Gehalte treibt, an deren jedem der Geist als weichem Stoff nur sich selbst zu bewähren strebt und das nicht ohne einen Anflug von Frivolität ist, dieses an einen gewissen pedantischen Ernst, der in jeder Produktion nur den ewigen sittlichen und wissenschaftlichen objektiven Gehalt wiederfinden will. Das Absolute erscheint dort frei, hier gebunden; ergiesst sich dort in jedem Thätigkeitsakt in sein Produkt ganz, um sich im nächsten ebensosehr wieder aus ihm zurückzunehmen; hier unterliegt es der innern Gliederung des idealen Gehalts, den es in sich birgt, bis zu dem Punkt, dass es in jedem Thätigkeitsakt nur eine Seite dieses Gehalts zur unmittelbaren Erscheinung bringt, während die übrigen Seiten der Totalität nur mittelbar damit zusammenhängen. Daher sieht die erste Ansicht in jedem Produkt, das mit dem Setzenden Eins ist, Gott, die zweite erkennt diesen nur in einer Aufeinanderfolge sich ergänzender Zeiterscheinungen des Absoluten in der Geschichte; ist jener nur um die Betheiligung, dieser um die Erkenntniss des Geistes im Sinnlichen zu thun, strebt jene die subjektive Nothwendigkeit, die als solche der absoluten Thätigkeit eigen ist, diese die objektive allgemeine Nothwendigkeit des zu Schaffenden darzulegen.

Auf jenem Standpunkt steht Solger, auf diesem Hegel. Dieser bleibt näher bei Schelling, ja er wiederholt ihn eigentlich nur, wenn er das Schöne als die unmittelbare Erscheinung der absoluten Idee und zwar in ihrer innern dialektischen Gliederung bezeichnet. Der Gehalt, das objektive Was des Erscheinenden tritt dadurch in den Vordergrund. Solger aber tadelt Schelling wegen dieses Zurückbleibens hinter der Wirklichkeit, die ihn nur bis zu allgemeinen Urbildern, bis zum „Begriff" der Dinge gelangen lässt, und verlangt, dass in der schönen Wirklichkeit unmittelbar, ohne Vermittlung platonischer Urbilder, das Absolute, Gott, gegenwärtig sei, d. i. dass die Form der absoluten Thätigkeit, die Einheit des Produktes mit dem Producirenden sich in der schönen Erscheinung finde. In diesem Punkt ist Solger, wie Erdmann richtig sagt, „mehr" Aesthetiker als Hegel. Jenem ist die Kunst Selbstzweck, diesem

eigentlich nur ein Surrogat der Wissenschaft. In dieser rein künstlerischen Indifferenz gegen den Gehalt hat aber auch Solgers „Ironie“ ihren Grund, durch welche dem Absoluten das Produzirte selbst werthlos und nur das künstlerische Produciren, d. i. Einssein des Producirenden mit dem Produkt von Werth ist. Weil diese an jedem Produkt sich bewähren kann, und soll es Kunstwerk sein, muss, so ist in jedem Schönen das Absolute, das nichts als diese Thätigkeit ist, ganz und ohne Rückhalt, eben darum aber auch mit jedem folgendem das vorhergehende vernichtet. Der frivole Schein, der dadurch entsteht, der aber nur in der ästhetisch berechtigten Zurückziehung auf die blosse Form seine Ursache hat, wenigstens von Solger nicht auf eine Negation des ethischen Gehalts ausgedehnt worden ist, erklärt die von Erdmann erwähnte „Bitterkeit“ Hegels gegen gewisse Seiten der romantischen Kunstschule auf eine Weise, die seinem sittlichen Charakter eben so viele Ehre macht, als sie zu seiner ebenso entschiedenen moralischen und didaktischen Einseitigkeit Anlass gegeben hat. Wie Solgers Aesthetik auf das Schöpferische, so legt die Hegels auf das Lehrhafte ausschliesslichen Werth. Weil aber jenes vor Allem sich in Gott, dieses in dem objektiven Inhalt der sittlichen Mächte der Geschichte sich offenbart, so ist es erklärlich, wenn jene als Theosophie, diese als Historismus vorwiegend hervortritt.

I. Solger.

(1770 — 1819.)

Es ist Vischers Meinung, der hierin Hegel folgte, dass wir aus Solgers Hand das erste System der Aesthetik haben. Die neuere Zeit habe, sagt er, nach allgemeiner Trennung der Kunst vom ganzen Leben erst vom subjektiven zum objektiven Idealismus fortschreiten müssen, und erst seit Schelling sei eine Aesthetik möglich gewesen. Hegel*) erkennt Solgers „echt spekulative Natur“ an, und unterscheidet ihn von den „vorneh-

*) Einl. z. Aesthetik S. W. X. 1. S. 87.

men Leuten," die er dort eben so wahr als witzig als „Apostel der Ironie" bezeichnet. Dem ungeachtet wird Solger noch immer den Romantikern beigezählt, wozu seine Verehrung für Tieck, den „eigentlich kanonischen Dichter" wesentlich beigetragen hat. So oft Hegel und seine Schüler z. B. Weisse, Vischer, Bohtz, u. A. auf ihn verweisen, so ist er doch im Ganzen wenig gekannt und noch weniger gelesen, wozu seine Liebe zu mysteriöser Dunkelheit und sein hartnäckiges Festhalten an der Gesprächsform wesentlich beitragen mögen*).

Solgers Philosophie knüpft an Schelling an, und geht zugleich über denselben hinaus.

Der oft nur mühsam zuerkennende Gedankengang seines Hauptwerkes ist folgender: Er beginnt damit**), dass die Schönheit, die ihren Sitz in der blossen Gestalt der Dinge habe, daher blos in Bezug auf den Wahrnehmenden etwas sei***), und zwar entweder in Bezug auf dessen Trieb oder abstraktes Denken oder freien Willen. Keines von diesen sei das Wahre, denn der Trieb z. B. werde durch die Schönheit zwar in seiner Totalität befriedigt, aber er selbst sei immer ein einzelner und gehe auf Einzelnes †). Auch die Baumgarten'sche Erklärung, welche das Schöne in die sinnliche Erscheinung der Vollkommenheit d. i. die Uebereinstimmung alles Einzelnen mit dem Begriff setzt, genügt nicht, sondern widerspricht sich selbst. Denn da die Vollkommenheit durch nichts erkannt werden kann, als durch den Begriff im Verstande, so kann auch die Vollkommenheit des Einzelnen die den Begriff erfüllt, durch nichts Anderes erkannt werden; sie kann folglich den Sinnen nicht als Vollkommenheit erscheinen, sondern stellt sich für sie vermittels des Einzelnen doch immer nur

*) Von seinen Schriften gehören hieher: Erwin, vier Gespräche über das Schöne. Berlin 1815; Vorlesungen über Aesthetik herausg. von Heyse. Leipzig 1829; dann die vortreffliche Recension von A. W. Schlegel's Vorlesungen über dram. K. u. Liter. im 2. Bande der Nachgel. Werke. Leipzig 1826. Ueber seine Philosophie vergl. Reinh. Schmidt: Solger's Philosophie. Berlin 1841; sowie Danzels (Aufsätze S. 51—84,) ausgezeichnete Darstellung, mit welcher die obige wesentlich übereinstimmt.

**) Erw. I. S. 16.

***) S. 19.

†) S. 24.

verworren dar und das Schöne ist kein Schönes mehr*). Aber auch die Fichte'sche Lehre genügt nicht, denn nach dieser muss „die Sinnlichkeit unterjocht, ja ausgerottet werden, wenn die wahre Idee zur Herrschaft gelangen soll**);" diese gerade aber ist das Element der Schönheit. Gegen Kant wird angeführt, dass die Forderung, das Schöne solle ohne Interesse gefallen, mit der Befriedigung eines Triebes überhaupt zusammenfalle, während der zweite Theil derselben, dass es allgemein und nothwendig gefalle, sich nicht zu weit von der sinnlichen Vollkommenheit entferne und ebenso auch beim sittlichen Gesetz Anwendung finde***). Was aber Plato betreffe, oder eigentlich Schelling, den Solger im Auge hat, nach welchem das Schöne die göttlichen Urbilder der gegenwärtigen Dinge nachahme und nur als Abbild derselben schön sei, frage es sich vor Allem, wodurch, da jedes Ding sein Urbild in Gott haben muss, sich die schönen von den andern unterscheiden werden. Denn jedes Ding, insofern es ein endliches und wirkliches ist, ahmt sein Urbild nur unvollkommen nach, und das Urbild, sobald es in die wirkliche Welt eintreten soll, ist eben dadurch schon seiner Urbildlichkeit beraubt. Nun soll zwar das Schöne von andern Dingen sich eben dadurch unterscheiden, dass es zwar wie diese die Idee in der Erscheinung nachahmt, aber eine nicht in die Erscheinung übergegangene, sondern die in sich vollkommene nur gleichsam noch nicht verpflanzte Idee und die „Tiefe der Bedeutung," das Wesen der Schönheit ausmachen. Nur müsse freilich eine solche Erscheinung eben nichts anderes bedeuten und von nichts Anderem ein Bild sein, als vom Göttlichen, Guten und Wahren selbst. Der Redende zeigt nun, wie, da jede dieser Ideen, die nur dadurch sein kann, dass sie Alles, was sie ist, schon in sich selbst ist und keinen Theil ihrer selbst ausser sich zu suchen braucht, sie auch von der Erscheinung nicht abgebildet werden könne durch das, wodurch diese eben bloss Erscheinung ist, sondern durch das, wodurch diese selbst am Göttlichen, Guten und Wahren Theil hat. Da sie nun

*) I. S. 74.
**) S. 77.
***) S. 102.

schön heissen, weil sie an jenen Ideen Theil haben, zugleich aber göttlich, gut und wahr um derselben Ursache willen, so müsste Schönheit dasselbe sein mit jenen Ideen. Wollte man aber einwenden, dass die Erscheinung ganz für sich selbst betrachtet, etwas an sich haben könne, wodurch sie unmittelbar an jene Ideen erinnere, so stehe dem entgegen, dass eine solche Erscheinung, die dem Guten ähnlich wäre, ohne seines Wesens theilhaftig zu sein, eine lügenhafte Erscheinung wäre, denn da das Gute und Göttliche nur durch sich selbst erscheinen kann, so fehlt ihm, wenn ihm das Wesen fehlt, nichts weniger als Alles. Verbessere man jedoch den Ausdruck dahin, dass das Schöne kein Bild, sondern blosse Darstellung jener Ideen sei, so frage sich vor Allem, welche Darstellung? Eine blosse Erscheinung, welche ohne das Wesen der Idee zu enthalten, dieselbe blos andeute? Das aber könnten nichts anderes, als gewisse Merkmale sein, welche durch den vergleichenden Verstand auf das Wesen der Ideen bezogen würden, oder das Schöne reducirte sich auf ein blosses Zeichen, und die Idee auf einen blossen Begriff. Da wir aber, um Begriffe auszudrücken, viel verständlichere Zeichen besitzen, als die von einzelnen Erscheinungen hergenommenen, warum unvollkommener und dunkel daselbe sagen, was wir viel deutlicher und vollständiger durch den eigentlichen Ausdruck aussprechen könnten? Der blosse Umstand, Zeichen zu sein, machte aber ein Bild nicht schön, sondern das dadurch Bezeichnete; wenn aber dieses schön wäre, so wäre jenes immer nur die Nachahmung des Schönen; wäre aber das Erste ein Gutes, Wahres, so wäre es eine Abbildung des Guten oder Wahren, aber noch immer kein Schönes, denn dieses muss dadurch schön sein, dass es an der Schönheit Theil hat und nicht an etwas, das gar nicht Schönheit ist. Sollen die Ideen aber Ideale, Musterbilder für die Wirklichkeit sein, so kann dies doch nicht anders geschehen, als durch sittliche Thätigkeit, welche als solche bestimmt ist, die widerstrebende Erscheinung als blosse Erscheinung der Gegenstände zu vernichten; und dass darin nicht die Schönheit liegen könne, habe die vorige Betrachtung hinlänglich nachgewiesen. Das Resultat, das zurückbleibt, wäre demnach, dass das Schöne wohl „Erscheinung" sei, aber eine, die zugleich durch Sinne, Verstand

und Vernunft aufgefasst werden müsste. Eine solche gehörte nicht der gegenwärtigen Welt, in welcher diese Dinge getrennt vorkommen, sondern einer „anderen" an, die uns darin gegenwärtig würde*).

Indem er im zweiten Gespräch diese „höhere" Welt sucht, knüpft er wieder an das Verhältniss des Abbildes zu den Musterbildern an. Muster- und Abbild verhalten sich wie Allgemeines und Besonderes, so dass die ganze vollständig bestimmte Eigenthümlichkeit des Abbildes das vollendete Muster vor Augen stelle, nur mit dem Beisatze, dass dieses Bild nicht ein Anderer dem Muster nachgebildet, sondern das Muster darin sich selbst abgebildet habe. Nun aber seien alle Muster nur besondere Aeusserungen des Einen und selben göttlichen Wesens, das sich darin auf verschiedene Weisen selbst offenbart. „Sowie nun Gott durch sich selbst und durch sein blosses Dasein die wirkliche Welt als den Abdruck seines Wesens hervorgebracht hat und noch hervorbringt und erhält, so bringt auch ein jeder Gedanke Gottes, was eben die Idee ist, sein Abbild hervor und schafft es urkräftig durch sich selbst**)."

Die Dinge sind schön als Hervorbringungen Gottes. Da aber dieser die Ursache aller Dinge ist, so würde sich in dieser Hinsicht das Schöne nicht von allen übrigen Dingen unterscheiden***). Da es ferner nur ein einzelnes, besonderes zur Erscheinungswelt gehöriges Ding ist, so könnte es auch nur wieder von einem Einzelnen besondern, das eine Ursache ist und eine hat, hervorgebracht werden und so ins Unendliche. Dass aber die Reihe der gemeinen Ursachen beim Schönen unterbrochen und Ursache des Schönen zugleich die der Welt sein solle, das lasse sich wohl sagen, aber möglich sei es nicht†). Denn dazu müssten wir um des Schönen willen den Gedanken von etwas erfinden, was wir zugleich als das Hervorbringende und als den Begriff desselben ansehen, oder mit andern Worten, aus dem erscheinenden Schönen, weil es nun einmal da

*) I. S. 121.
**) S. 129.
***) S. 130.
†) S. 136.

ist, und von uns für das Schöne gehalten wird, etwas herausnehmen, nemlich das, wodurch es schön ist oder den Begriff und indem wir diesen als etwas für sich bestehendes Wesentliches ansehen, wird uns derselbe zur Idee oder zu jenem ursprünglichen Muster *)." Dies aber wäre nichts anders, als ein Werk der „gemeinen Einbildungskraft" und die vorgeblichen Urbilder eigentlich nichts als die Abbilder der wirklichen Dinge.

Da nun die Schönheit auf und in jeder Stufe und Richtung der Erkenntniss gefunden, zugleich aber auch, sobald ihre Bedingung nach der ursprünglichen Beschaffenheit dieser Erkenntnisskunst untersucht würde, jedesmal als unmöglich erkannt worden sei, so folge 1., dass sie wirklich da sei, 2. aber auch, dass ihr Grund nicht in der Beschaffenheit eines einzelnen Erkenntnissvermögens liegen könne. Er müsse demnach über alle Erkenntniss hinaus, der allgemeine Grund dieser Erkenntniss d. h. er müsse die Erkenntniss an und für sich sein**). Auf deren Inhalt und Sitz komme es an, die nicht allein das Wesen der Schönheit zu ihrem Gegenstande haben kann, sondern nur das Wesen aller Dinge überhaupt, um von der allgemeinsten und höchsten Aufgabe alles Denkens so erst wieder herabzusteigen zum eigenthümlichen Wesen der Schönheit. Das göttliche Wesen selbst werde uns im Schönen gegenwärtig. Im Mittelpunkt des Weltalls wohne die lebendige Gottheit allschaffend und allvollendend, das Erschaffene mit dem ganzen einfachen Wesen des Innersten durchdringend. Nirgends ein todtes Ziel und ein Erlöschen der schaffenden Thätigkeit, sondern das Erschaffene zugleich selbst schaffend, ja nichts Anderes als das ursprüngliche Wesen, das seine ganze Urkraft darin überall wiederholt. Daher erscheint auch im Schönen das göttliche Wesen selbst gegenwärtig und eine andere Welt tritt durch dasselbe in die gegenwärtige herein, oder diese vielmehr verwandelt sich in die andere und vollkommenere. Zwischen die Gottheit und die Erscheinung schieben sich weder Begriffe noch Musterbilder, sondern an jedem Punkt der Oberfläche erscheint das ganze Wesen. Nicht fragen dürfe man, wie es zugehe, dass in einem

*) S. 137.
**) S. 147.

einzelnen und besonderen Ding die ganze allumfassende Gottheit erscheinen könne; es gebe darauf keine andere Antwort, als durch Gott und sein allgegenwärtiges Dasein*). Im Wahren, Guten und Seligen findet eine Beziehung der höheren Welt auf die Erscheinung statt, nemlich, dass diese entweder ihr ganz angemessen oder aus ihr hervorgegangen oder ganz in ihr begriffen sei, im Schönen sind Begriff und Erscheinung ganz ein und dasselbe. Dass durch das Schöne das Höchste und Herrlichste in dem, was man gewöhnlich blos für die Oberfläche der Dinge hält, erscheinen soll, kann uns nicht mehr wundern, denn, „wenn es nicht gerade diese scheinbare Oberfläche wäre, worin das Wesen erschiene, so würde es immer noch mit dieser in Widerstreit sein und dann könnte es auch nicht ganz erscheinen**).“

Allein diese Gebiete des Göttlichen und Irdischen bleiben, solang das Schöne als *fertiger* Gegenstand betrachtet wird, immer unvereinbar. Zwischen dem einen und dem andern findet stets der Widerstreit statt, dass das eine nicht das andere, und auch wenn das Höhere durch das Niedere hindurchscheint, die Erscheinung dadurch immer noch nicht das Wesen ist. Eine Vereinigung beider Seiten aber kann nur durch eine Thätigkeit hervorgebracht werden. „Von dem Besonderen nun und Einzelnen der blossen Erscheinung kann diese wie es scheint, nicht aufsteigen zum Göttlichen; denn in dem Einzelnen als solchem ist dieses Wesen nicht; es muss also wohl die Thätigkeit sein, wodurch die Gottheit *die Wirklichkeit hervorbringt und selbst wirklich wird****).“

Diese Thätigkeit ist aber die *schöpferische Gottes*. In dieser allein durchdringt sich Göttliches und Irdisches vollKommen, indem bei Gott Thätigkeit und vollendetes Dasein Eins ist†); diese allein ist daher vollkommene Schönheit. Da wir nun unsererseits nie *schöpferisch* sein können, weil für uns die Dinge stets als existirende gegeben sind, so folgt, dass die wahre bleibende Schönheit als „Anschauung der göttlichen Thä-

*) S. 165.
**) S. 168.
***) S. 231.
†) S. 245.

tigkeit in den Dingen" nur für Gott, aber auch, dass für ihn, dessen Schaffen in Allem ist, auch Alles schön sei, für uns aber die Schönheit nicht allein in den Verhältnissen alles übrigen irdischen Scheines zerfliesst, sondern sich durch das Grundverhältniss ihrer eigenen Bestandtheile in sich selbst zersprengt und etwas Unmögliches wird*)."

Aller Anspruch auf Schönheit für uns, scheint es, sei demnach aufzugeben. Die bisherige Untersuchung hat „eine wahre Tragödie vom Schönen vorgestellt." Aber nichts weniger als das. Da wir uns durch Phantasie bis zum Auffassen jener göttlichen Schöpfung erheben konnten, so möchte es auch eine Kraft geben, um jenes Schaffen in dieser unseren Welt zu wiederholen oder wenigstens nachzuahmen, eine „Gabe Gottes, die er aus seiner eigenen Vollkommenheit herabsenkte, um Schönes schaffend selbst schön zu sein, wie wir es für ihn und in seinem Reiche sind," und für die wir keinen andern Namen haben, als den der Kunst**)." Wir empfinden das Schöne; da dieses aber nur für das Wesen vorhanden sein kann, welches die Gegenstände selbst schafft, so müssen wir selbst Schönes schaffen können. Da wir nun wirkliche Dinge nicht erschaffen können, so kann in ihrer Anschauung das Schöne nicht bestehen. Es gehört einer Sphäre an, in welcher wir selbst schaffen, und dieses ist die Kunst. Wie Gott in den wirklichen Dingen das seine, so schauen wir in den Werken der Kunst unser eigenes Schaffen an***).

Im dritten Gespräch wird diese Ansicht nun weiter ausgeführt. Indem die Gottheit sich selbst in einer Reihe von Produkten verwirklicht, würde sie sich nicht vollständig verwirklichen, wenn sie nicht zugleich sich als die Verwirklichende verwirklichte. Auch die Schöpfungsthätigkeit muss in die Wirklichkeit gesetzt werden. Dies geschieht in der Phantasie der wirklichen in der Erscheinungswelt gegebenen Menschen, die eine Kraft „besonderer und einzelner Seelen ist†)." Die Phantasie ist es, „was der göttlichen Schöpfungskraft in uns entspricht," und „die wirklich

*) S. 261.
**) S. 262.
***) Danzel a. a. O. S. 60.
†) II. S. 15.

gewordene Schöpfungskraft und nichts Anderes ist die Kunst*)." Wie die göttliche Thätigkeit sich nur in ihren Produkten setzt und anschaut, so erkennt die Seele „erst in diesen ihren eigenen Geschöpfen die eigene Vollkommenheit und Ewigkeit und in dem sie dieselbe hervortreibend anschaut, wird sie sich zugleich in ihnen ihrer selbst bewusst". Im bestimmt gebildeten Stoffe ist ihre ganze Phantasie enthalten und untrennbar von ihm, so dass sie „aus ihrem eigenen Kern erwachend auch schon die volle Ausbildung ihrer selbst im gegenwärtigen lebendigen Wesen wahrnimmt. So ist sie durch ihr eigenes Wesen überrascht, und ehe sie ihre Thätigkeit und ihr eigenes Wesen erfassen kann, schon vollkommen gefesselt in ihrem Stoff. Die Seele ist nicht ohne ihr Werk; und ihr Werk ist ihr eigenes Dasein."

Die Einheit von Thätigkeit und Produkt ist es, was die künstlerische mit der göttlichen Schöpferkraft gemein hat. Ob sie aber eine blosse Analogie derselben oder die Kraft Gottes selbst sei, darüber äussert sich Solger an verschiedenen Stellen verschieden. „Eine jede Seele, heisst es II. S. 15, in welcher die wahre Phantasie lebendig ist, hat in sich selbst ein der Gottheit geweihtes und abgegrenztes Gebiet und in dessen Mitte einen heiligen Tempel, in welchem nicht blos ein Abbild der Gottheit verehrt wird, sondern sie selbst gegenwärtig und schaffend wohnt." Diese im Innern lebende und wirkende Gottheit ist aber „auch das allgemeine göttliche Wesen, aus welchem eben an dieser Stelle die ganze Seele hervorbricht und sich in ihre eigene Welt des Daseins ausbreitet**)." Dennoch soll diese Schöpferkraft kein blosses „Hindurchgehen" der göttlichen durch uns, was im Einzelnen von ihr ausgeht, nicht Gottes, sondern unsere That sein. In den wenigen Seelen, welche abgewandt von der dunklen Oberfläche, dem Sitze der Vielheit und Mannigfaltigkeit, im „hellen Innern" wohnen, und „welche blos deswegen der Zahl nach mehrere sind, weil die Phantasie ohne Besonderung, nichts Wirkliches sein könnte," in diesen, „wenn gleich als besondern wirklichen Seelen lebt die Gottheit selbst und desshalb werden sie

*) II. S. 34.
**) II. S. 17.

Begeisterte genannt,“ Priester und Künstler, „Propheten und Ausleger Gottes, je nachdem sie entweder in den göttlichen Mittelpunkt oder in die besondere Welt gewandt sind.“ „Jene, weil sie die Unterwerfung des Einzelnen unter das Ewige bewirken, müssen zum Gemeinsamen verbunden sein, die Künstler dagegen, in welchen sich das Ewige selbst als Einzelnes darstellt, sind eben desshalb unabhängig, weil jeder für sich und an seinem Platze das ganze Weltall auszudrücken strebt.“

Der Künstler demnach ist die in die Erscheinung eingetretene Gottheit, nicht als einzelnes Produkt sondern als Totalität real gewordene Schöpfungsthätigkeit. Als solcher ist er von der Gottheit, der in ihm die eigene Schöpfungskraft objektiv geworden, immer noch verschieden, und zugleich, ohne es zu wissen, doch göttliche Thätigkeit, und jede Thätigkeit seiner selbst auf diese zurückzuführen. Wie er sich in seinen Produkten, so schaut Gott seine Schöpfungsthätigkeit in der des Künstlers an. Wie seine im Werk beschlossene Kunstthätigkeit für den Künstler, so ist der Künstler als real ergossene Schöpferthätigkeit für Gott selbst schön. Wie in den übrigen Dingen Gedanken Gottes, Produkte seines schaffenden Vorstellens, so ist in ihm der Gedanke Gottes von seiner eigenen Schöpferthätigkeit existent geworden.

Die Consequenz fordert nun, dass dieser Stellung des Künstlers im schöpferischen Denken Gottes etwas Analoges im Kreise der schöpferischen Phantasie des Künstlers entspreche. Wie in ihm Gottes Schöpferthätigkeit diesem selbst, so muss innerhalb des Kreises der künstlerischen Thätigkeit diese selbst dem Künstler irgendwie gegenständlich werden. „Dies geschieht in der Poësie, der Urkunst. Wie im Künstler Gottes schöpferische Thätigkeit, so ist in der Poësie die Phantasie selbst sich objektiv geworden.“ Wie Gottes Denken ein „schaffendes“**) und die Dinge seine „Sprache“ sind, so äussert sich unser thätiges Denken durch das, „was wir gewöhnlich Sprache nennen.“ Sie ist „die Erkenntniss selbst, insofern diese auch äusserlich zur Erscheinung gelangt***).“

*) II. S. 30
**) II. S. 12.
***) II. S. 74.

Als solche aber kann „sie der vollkommenen in ihrer ganzen Einheit und Ganzheit sich durch die Kunst selbst schaffenden Idee kein Hinderniss bieten, dadurch zum vollen Dasein zu gelangen, so dass sie sich nicht theilweise, sondern vollständig in ihrem ganzen Schaffen darin selbst gleichsam gebiert. Ist demnach die Poësie eine besondere Kunst, so ist es doch nur eine, die zugleich die ganze Kunst selber ist und darum dürfen wir sie keineswegs betrachten, wie irgend ein anderes einzelnes Ding, oder einen besondern Begriff, sondern nur als die Idee des Schönen selbst, die sich selbst offenbart, oder als die Kunst, die nun in ihrem ganzen Umfang Poësie geworden ist*).“

Wie die einzelnen existirenden Dinge als eben so viele vereinzelte Produktionen der göttlichen Schöpferthätigkeit zum Künstler, in dem diese selbst realisirt erscheint, so verhalten sich die übrigen Künste, in welchen die Phantasie im Stoff erscheint, zur Poësie, in welcher die Phantasie sich selbst erscheint. Das Schema der Künste ergibt sich folgendermassen:

I. Die ganze Thätigkeit als solche wirklich geworden in der Sprache: Poësie;

II. nach der Seite des Produkts aufgefasst:
   a) im Körper als Produkt *κατ' ἐξοχήν*
      α) rein als einzelnes Produkt: Bildhauerei;
      β) das Körperliche als die Thätigkeit, die Alles umfasst, das Licht: die Malerei;
   b) in der Seele, als der selbst als Produkt gefassten Thätigkeit:
      α) als Thätigkeit in dem, was sie nicht selbst ist, den Anschauungsformen und Gesetzen des Räumlichen: die Baukunst;
      β) die Seele als reine Seelenthätigkeit existirend in der Form des Zeitlichen: die Tonkunst**).

Bei der Beurtheilung des Ganzen ist vor Allem nöthig, gegenwärtig sich zu erhalten, dass Solger überall nur von der Kunst spricht, und diese als eine Thatsache aus der Erfahrung

*) II. S. 77.
**) Vergl. Danzel a. a. O. S. 70.

annimmt. Schwerlich würde sonst Jemand auf den Gedanken gerathen, dass diejenige Produktion der Gottheit in welcher ihre Schöpferthätigkeit, die das Existente schafft, in ihrer Totalität ihr selbst gegenständlich wird, der Künstler sei, der ausdrücklich zugestandener Weise nichts des Existirenden hervorbringt. Die realgewordene Schöpferthätigkeit müsste vielmehr eine zweite Schöpferthätigkeit, die producirte in ihrer Totalität aus sich hinausgesetzte Schöpferkraft eine zweite Gottheit sein, ebenso fähig das wirkliche Weltall zu produciren, wie diese selbst. Bekanntlich hat Lessing in dieser Weise die Idee eines sich selbst präsent gewordenen schaffenden Vorstellens Gottes zu einer spekulativen Deduction der Dreieinigkeitslehre benutzen wollen. Solger'n fällt dies nicht ein. Wir wissen, dass die existirenden Dinge von uns nicht geschaffen werden. Von vornherein kann daher unsere Schöpferkraft nicht die göttliche, die vorstellend Existentes schafft, sein. Das Schöne kann für uns nur in einer Welt bestehen, in welcher wir schaffen können. Diese ist nicht die existirende, sondern die Phantasiewelt; eben darum ist aber die Phantasie auch nicht die göttliche Schöpferthätigkeit, der Künstler nicht Gott, auch nicht der zur Erscheinung gekommene.

Das Höchste, was sich behaupten lässt, wäre, dass die Phantasie des Künstlers in ihrer das Analogon der göttlichen Schöpfungsthätigkeit in der existenten Welt sei, dass wie Gott sich in seinen Werken, der Künstler sich in den seinigen anschaue, die Einheit der Thätigkeit mit ihrem Produkte das Gemeinschaftliche der göttlichen und künstlerischen Thätigkeit ausmache. Aber unmöglich liesse sich schliessen, dass die göttliche Thätigkeit mit ihrem Produkt, dem Künstler Eins sei, weil dies wieder die Forderung eine existente Welt hervorzubringen für diesen in sich schlösse.

Dass dieses Solger nun an verschiedenen Stellen und namentlich fast durch den ganzen zweiten Theil des Erwin hindurch thut, verrückt den Standpunkt seiner Kunstphilosophie völlig. Die künstlerische wird ihm aus einer blos analogen zur göttlichen Thätigkeit selbst; der Künstler zum Propheten und Erscheinung gewordenem Gott, und daher auch schlechthin unabhängige auf

sich selbst gestellte Schaffenskraft. Dieser letztgenannte Umstand hat ihn den Romantikern werth gemacht. Es ist gerade der Gedanke, den Tiecks von ihm gepriesener*) Garten der Poësie ausdrückt, dass die Künstler, „jeder an seinem Platze", weil in ihnen das Ewige selbst als Einzelnes sich darstellt, das Weltall ausdrücken, dass folglich jeder gleich erhaben, gleich bedeutungsvoll an seinem Platz und in seiner unmessbaren Individualität erscheine, während es die Sache der „Priester" sei, das Gemeinsame auszudrücken. Für den Künstler gibt es keinen Massstab, denn jeder ist die Erscheinung des Ewigen ganz und abgeschlossen.

Der Parallelismus, wenn nicht vielmehr die Identität des künstlerischen mit dem göttlichen Schaffen bereitet Solger noch eine andere ansehnliche Schwierigkeit, auf die aufmerksam gemacht zu haben Danzels bedeutendes Verdienst ist. Solger setzt nemlich gleich anfangs**) den Sitz der Schönheit in die Gestalt und hat dabei nichts anderes im Auge, als die Naturgestalt der wirklichen Dinge. Auf diese geht die Thätigkeit des göttlichen Schaffens, auf nichts anderes kann daher auch die Thätigkeit des künstlerischen gehen, das des ersteren Erscheinung ist. Was nicht in der Natur vorkommen kann, darf auch in der Kunst nicht erscheinen. „Nun finden sich aber Combinationen, die aus dem göttlichen Schaffen niemals hervorgehen können, denn sie widersprechen allen Gesetzen des Daseins. Man denke an die Centauren, die zwei Herzen haben würden, wenn sie existirten? Gleichwohl sind dies höchst bedeutende Kunstschöpfungen***)," Dadurch ist die Thätigkeit in dem Sinne, in welchem Solger das Schöne und die Kunst auf sie zurückführt, schon abgewiesen. „Denn diese ist in seiner Weltanschauung eben nur eine solche, die Naturgestalten hervorbringt; wird die Existenz einer andern Art von Gestalten nachgewiesen, so tritt sie in den Rang einer ungenügenden Hypothese†)."

*) II. 17.
**) I. S. 16.
***) A. a. O. S. 66.
†) Ebendas.

Für Solger aber ist sie nichts destoweniger die ganze Kunst, und zwar so, dass in dieser jene selbst zur Anschauung gelangt, woraus folgt, dass in jeder Form dieser Thätigkeit die ganze und ebenso in jeder Kunst die ganze Kunst vorhanden sein müsse, was den weiteren Inhalt des dritten und den des vierten Gesprächs ausmacht.

In jenem wird anknüpfend an den Ausspruch S. 34, „dass die Kunst eben nichts Anderes als die wirklich gewordene Schöpfungskraft", und „das Schöne oder Kunstwerk nicht blos Abbild der Idee selbst sei*)," ein Unterschied gemacht zwischen der Idee als „dem innern Mittelpunkte der höchsten Erkenntniss, und eben derselben, insofern sie als Kunstwerk ein wirkliches Ding der Phantasie ist." Als letzteres heisst sie Symbol, in dem daher „Idee und Erscheinung allenthalben mit einander gesättigt sind und die Thätigkeit im Werke vollkommen gegenwärtig ist**)." Aber auch „die Thätigkeit selbst, d. i. das wirkende Leben der ganzen Phantasie muss zugleich ihre eigene Offenbarung als Gegenstand sein, nur dass hier die ganze Thätigkeit von Stoff oder Gegenstand wie in dem bisherigen Symbol der Gegenstand von der Thätigkeit angefüllt erscheine***)." Diese Art der Erscheinung des Schönen in der Kunst, worin, da die Thätigkeit doch nur an ihrem Wirken, an ihrer Richtung erkannt werden kann, das Göttliche stets auf das Irdische und dieses auf jenes deutet, ist die „Allegorie †)." In dieser greift daher die Thätigkeit über den Gegenstand hinaus, die bei jenem darin völlig beschlossen ist. Ihr mangelt daher auch, „was dem Symbol gegeben ist, jene klare Verständlichkeit nach innen und die ganz begrenzte Gestalt nach aussen; desto tiefer dringt ihr Sinn dagegen in das Innerste und Aeusserste der Phantasie, und nicht das ungetrübte Licht der Gottheit, noch die vielgestaltete äussere Oberfläche ist ihr unzugänglich ††)."

Dass sich hinter diesen Gegensätzen Schillers Naives und Sentimentalisches, Antikes und Romantisches verbergen, braucht

*) II. S. 46.
**) II. S. 47.
***) II. S. 49.
†) II. S. 51.
††) II. S. 52.

nicht erst gesagt zu werden. Keines von beiden erschöpft die Schönheit, die vielmehr erst dort vorhanden ist, wo sich beide vereinigt darstellen. Das Medium dieser Darstellung ist die Sprache, in der nach der Erklärung, dass sie „die Erkenntniss selbst sei, insofern sie auch äusserlich zur Erscheinung gelangt," die Thätigkeit zugleich in sich beschlossen und über sich hinausdeutend erscheint. Rein als Thätigkeit gesetzt, wirklich geworden in der Sprache, ergibt sich die Poësie, als Gegenstand die „besonderen Künste" nach obigem Schematismus. Damit ist in jeder dieser Formen allerdings die ganze Kunst gesetzt, die „verschiedenen Arten der Kunst sind nicht blos äussere und begrenzte Erscheinungen und der Grund, warum die Künste mangelhaft und stückweise in der Welt erscheinen, kann nicht in der Kunst liegen*)." Aber „damit ist es noch nicht abgemacht." Die Kunst an und für sich „ist aus einem Stück und in allen Gattungen vollständig; das Leben aber ist mangelhaft und verworren und macht die Uebung der Kunst scheinbar ebenso. Es handelt sich darum, wie mitten in dieser scheinbaren Unvollständigkeit die Kunst doch immer Kunst bleibe, und wie sie ihrem vollständigen Wesen nach in jeder Kunstübung, die es nur wahrhaft ist, sie möge nach aussen noch so unvollständig erscheinen, gegenwärtig sein könne**)."

Dies nun geschieht im vierten Gespräch. Die Gegenwart der ganzen Kunst in der einzelnen Kunst ist nicht so zu nehmen, dass dieselbe wie im antiken Drama oder im christlichen Cultus als Vereinigung mehrerer Künste vorhanden***) sei, denn da das Wesen der einzelnen Künste in durchaus entgegengesetzten Richtungen besteht, so kann ihre Einheit nicht in der Kunst, der Verwirklichung der Idee, sondern muss ausserhalb derselben, in der Idee selbst d. i. in der Religion liegen†). Diese bildet gleichsam „den Mittelpunkt, der überall und in jedem Theile der Kunst gegenwärtig und unveränderlich derselbe ist, wo nur irgend echte Kunst gefunden wird. Um diese müssen sich alle Künste in Uebereinstimmung und harmonischer Bewegung drehen, wie das Welt-

*) II. S. 128.
**) II. S. 129.
***) II. S. 145.
†) II. S. 156.

gebäude um das ebenfalls blos gedachte Centrum, welches ihm einige zuschreiben. In diesem Mittelpunkte würde sie ganz eins sein, da er aber nicht zur Erscheinung kommt, so hält er nur als eine unbekannte Kraft ihre Verhältnisse unter einander in gegenseitiger Harmonie zusammen*)." Hat nun aber die verbundene Mehrheit ihren Mittelpunkt ausserhalb der Kunst, so muss ihn auch die einzelne Kunst dort haben und es ist daher der Kunst wesentlich, dass der Geniessende, „indem er sich der vollkommensten Gegenwart derselben bewusst ist, doch immer den Blick seiner Seele auf etwas wesentliches, das er über dieser Gegenwart hinausliegend denkt, richte**)," oder dass der Geniessende wie der Schöpfer eines Kunstwerks stets in Etwas Anderm steht. Die Frage ist nun, was dieses sei; die Thätigkeit, durch welche die Kunst ist, soll jetzt nicht mehr „ihren Wirkungen nach, sondern als sie selbst, als wirkend betrachtet werden***)."

Diese aber ist die Phantasie und als solche das der Schöpferthätigkeit Gottes im Menschen entsprechende. Wie in dieser, so müssen in jener alle Richtungen zugleich vorhanden sein, um die Einheit darzustellen, in welcher alle Gegensätze sich aufheben. „Der Zwiespalt zwischen Wesen und Erscheinung kann aber nicht gehoben werden, so lang es nicht eine Kraft gibt, welche thätig wirkend überall das Wesen mit der Erscheinung und die Erscheinung mit dem Wesen zusammenknüpft, ihre Einheit im Lauf des Gegensatzes schwebend und so den Mittelpunkt der Kunst überall gegenwärtig erhält! Eine solche Kraft aber ist der künstlerische Verstand†)." Die „schwebende" Einheit spaltet sich folglich wieder. Die Verknüpfung zwischen Erscheinung und Wesen, Allgemeinem und Besonderem kann entweder von diesem zu jenem oder von jenem zu diesem gehen, entweder den Weg der Betrachtung††), der vorzugsweise der alten Kunst, oder den des Witzes†††), der vorzugsweise der romanti-

*) II. S. 156.
**) II. S. 158.
***) II. S. 160.
†) II. S. 240.
††) II. S. 246.
†††) II. S. 250.

schen angehört. In jener ist es „als ob das Auge des Verstandes eine ganze Welt in den Glanz der Idee eingehüllt erblickte und nur durch scharfes und ruhig fortgesetztes Hinblicken darauf das Mannigfaltige und Lebendige als zugleich seiend und darin spielend auseinanderlegte*);" in diesem hebt der künstlerische Verstand „die gemeine Erscheinung auf, indem er in den Gegensätzen und Verhältnissen unmittelbar als gegenwärtig die mit sich selbst zusammenschlagende Anschauung enthüllt, woraus sie hervorspringen oder wo sie in einander fallen**)." Zwar ist auch damit noch kein Mittelpunkt, sondern sind nur zwei entgegengesetzte Richtungen gegeben, wie der künstlerische Verstand Idee und Erscheinung verschmilzt***), aber es muss einen Punkt geben, aus welchem beide einander berühren und wie aus gemeinschaftlicher Wurzel hervorgehen. Dieser nun ist „der Augenblick des Uebergangs," in welchem „der Verstand beide Anschauungen des Allgemeinen und Besondern völlig in einander verschmilzt, und, da beide in einem Widerspruch mit einander stehen, beide sich gegenseitig aufheben†)." „Ein Besonderes, das nichts wäre als Ausdruck der Idee, wäre ein undenkbares Unding, denn so müsste es aufhören, das Besondere zu sein. Geht also die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein darin ab, erscheint auch nicht blos als zeitlich und vergänglich, sondern sie wird das gegenwärtig Wirkliche, und da ausser ihr Nichts, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst, und unermessliche Trauer muss uns fassen, wenn wir das Herrlichste durch sein nothwendiges irdisches Dasein in Nichts zerstieben sehen. — Dieser Augenblick des Uebergangs nun, in welchem die Idee nothwendig selbst zu nichte wird, muss der wahre Sitz der Kunst und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und dasselbe sein. Hier also muss der Geist des Künstlers alle Richtungen in einen alles überschauenden Blick

*) II. S. 246.
**) II. S. 250.
***) II. S. 257.
†) II. S. 176.

zusammenfassen und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie*).“

Die Folge ist, dass die Kunst, die „ganz Dasein und Gegenwart und Wirklichkeit ist“, in der „Unvollkommenheit ja vielmehr in der Nichtigkeit jeder Erscheinung erst wirklich reines Wesen ist.“ Antike und neuere Kunst haben beide denselben Inhalt, weil in beiden die Ironie ist. Dennoch ist sie in beiden auf verschiedene Weise, „in der alten mehr unbewusst, und wie der Witz in den Dingen selbst, in der neuern dagegen hegt sie das Bewusstsein in sich, und daher kommt, dass sie in den Gegenständen, welche sie darstellt, leicht nicht so gegenwärtig und natürlich erscheint und nicht immer dem falschen Ideale wehren kann**).“ Keines kann daher ohne das andere sein, obwohl eines von beiden immer überwiegen muss, und das „Bewusste besser scheint als das Unbewusste.“ Der wesentliche Mittelpunkt der Kunst jedoch „liegt allerdings nur da, wo beide Richtungen sich gleichmässig durchdringen und schwebt in beider Mitte.“ Fragen lasse sich nun, „ob der Verstand nicht von dieser Mitte aus nach beiden Richtungen gleichmässig schwingen und so eine bisher unerhörte Kunst hervorbringen könne, welche mit Bewusstsein das Unbewusste und zugleich aus diesem jenes schüfe.“ An der „Möglichkeit“ lasse sich nicht (?) zweifeln, die Wirklichkeit aber versetzt er in die fernste Zukunft. „Nachdem wir uns überzeugt, dass jenes unveränderliche Wesen der Kunst eben nur da sei, wo zugleich die Nichtigkeit des wirklichen Daseins ist, kann die Kunst, schon indem sie das Dasein bildet, es mit begleitender Ironie beständig auflösen und zugleich in das Wesen der Idee zurückführen. Wenn sie also gewöhnlich das gegenwärtig Einzelne als Stoff behandelt, so müsste sie nun den Standpunkt der Ironie selbst als das unmittelbare Dasein ausbilden, welches, weil sich dieses zu beiden Richtungen ganz gleich verhält und zugleich überall gegenwärtig und wirklich ist, nach beiden Seiten mit gleicher Wirkung geschehen könnte. Diese Kunst würde dann erst auf das Vollkommenste Freiheit mit Nothwendigkeit, und mit

*) II. S. 277.
**) II. S. 282.

dem Witze die Betrachtung vereinen, und so ihr ganzes Gebiet von ihrem reinsten Begriffe aus vollenden. Aber vielleicht ist dies im wirklichen Leben unserer zeitlichen Schwäche wegen nicht zu erreichen, und wird der Gottheit selbst vorbehalten, vielleicht auch eine Nachahmung ihres Thuns, die uns erst in einer höhern Welt gewährt werden mag*)."

Danzel ist gewiss zu weit gegangen, wenn er**) Solger'n vorwirft, er habe dadurch die eigentliche Wirklichkeit der Kunst in die Zukunft hinausgesetzt, und was uns erklären soll, wie wir die verschiedenen Richtungen vermengt, als Produkte, vor uns sehen, dergleichen uns in jeder Kunsterzeugniss vorliegt, mithin das, wodurch das Allerpräsenteste ja die Präsenz selbst präsent zu sein vermag, zu etwas Transcendentem gemacht. „Vermengt" treffen wir die Richtungen ja wohl auch in den gegenwärtigen Kunstproduktionen, die dadurch nicht aufhören dies zu sein, dass in fernster Zukunft noch eine höhere, ja die höchste Kunst soll denkbar sein können. Auch Schiller und Humboldt haben in den wirklichen Kunstwerken wie Solger's Erwin ein „Ueberwiegen" antiker oder moderner, aber stets ein Vermengtsein beider Richtungen finden wollen. Wunderbar ist es aber, wie ihm die innere Ungereimtheit des Begriffes hat entgehen können, durch welche Solger jene höhere „bisher unerhörte" Kunst bezeichnet, die mit „Bewusstsein das Unbewusste und aus diesem jenes schüfe." Wir gestehen von einer solchen uns keine Vorstellung machen zu können. Ein „unbewusstes Bewusstsein" ist in der That „unerhört."

Mit dem Begriff der Ironie schliesst Solgers Kunstlehre ab. Wie die Phantasie der göttlichen Schöpferthätigkeit, so müsste consequenterweise die Ironie des Künstlers dem Verhältniss der Gottheit zur geschaffenen Welt entsprechen. Der überschauende Blick, der zugleich über Allem „schwebt" und Alles vernichtet, entspricht dem schaffenden Denken der Gottheit, das zugleich über Allem und in Allem ist. Das Wesentliche dieses Standpunktes liegt darin, dass „das Höchste in uns so nichtig ist, wie das Ge-

*) II. S. 284.
**) A. a. O. S. 72.

ringste und nothwendig mit uns in unserem nichtigen Sein untergeht." Aber die Idee geht doch nur unter, „insofern sie in die Erscheinung eintritt." Das Producirte geht unter, die Thätigkeit bleibt. Ueber allem Geschaffenen schwebt die schaffende Thätigkeit Gottes und über allem Producirten die producirende Phantasie des Künstlers. Im Anschauen seiner schaffenden Thätigkeit im Geschaffenen liegt das Schöne für das Subjekt, dem sonach das Objekt in jeder andern Beziehung völlig gleichgiltig ist. Da aber ausser der Thätigkeit nichts, diese aber nichts ausser dem Produkte ist, so wird diese indem sie ganz in das Objekt aufgeht, selbst so nichtig wie dieses, und „unermessliche Trauer muss uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste durch sein nothwendiges irdisches Dasein in nichts zerstieben sehen." Nur am Objekt zur Erscheinung kommend, geht sie mit jedem Objekt wieder zu Grunde.

Wenn diese Ironie, für die das Schöne nichts als willkürliche Kraftübung ist, um dieser selbst am Producirten als Nichtigem gewiss zu werden, auf das Leben übertragen wird, so verdient sie mit Grund den schonungslosen Tadel, denn neben Vielen besonders Hegel*) ebenso treffend als energisch darüber ausgegossen hat. Bei Solger aber hat sie, was Hegel eben dort verkennt, nur Bedeutung in der Kunst, und wenn das Ewige nur darum in die Erscheinung tritt, um darin unterzugehen, so sollen wir uns darum nicht freuen, sondern darüber trauern. Es ist im Grunde nichts weiter, als das „Schiller'sche Spiel**)," die zweckmässig zwecklose Thätigkeit, ein Gedanke Kant'schen Ursprungs so sehr er sich gegen Kant sträubt, bei dem er seltsamer Weise gerade die Erklärung des Schönen unzuführen unterlassen hat. Soll nun damit nichts anderes angedeutet sein, als dass für die Thätigkeit, durch welche das Schöne entsteht, die Erreichung anderer Zwecke, als der in der Darstellung der Form der Zweckmässigkeit selbst liegt, zunächst äusserlich sei, ohne damit zu behaupten, dass solche sich nicht damit verbinden lassen, so liegt wie öfter schon erwähnt, darin nicht nur eine wesentliche, son-

*) Einleit. in d. Aesthetik S. 84.

**) Danzel a. a. O. S. 71.

dern die eigentliche Wesenheit des Aesthetischen, durch welche es sich vom Ethischen, das stets bestimmte Zwecke setzt, seiner Natur nach absondert.

Die zwecklose Produktion der Kunst ist zwar immer nicht willkürlich, sie hat wenigstens die Form der Zweckmässigkeit an sich. Solger, so sehr ihm „das dichterische Mährchen, in dem das Gemeinste und Alltäglichste mit dem Wunderbarsten ganz in Eins zusammenfliesst und der Dichter beides verbindet, als läge Alles in Einer und derselben Welt*)," der Ausdruck wahrer Kunstübung ist, will doch nicht dem gesetzlosen Belieben das Wort reden. Ja indem er den Künstler die in die Erscheinung getretene Gottheit und seine schaffende Phantasie die Erscheinung göttlicher Schöpferkraft sein lässt, bleibt ihm weiter kein Ausweg, als entweder das göttliche Schaffen selbst ein zweckloses Thun oder die Phantasie des Künstlers eine immanente zweckmässige That zu nennen. Jenes verbietet ihm sein Begriff der Gottheit, dieses sein Begriff der Kunst.

Wir haben schon vorher erwähnt, dass nach Solger im Grunde die künstlerische Phantasie keine anderen, als die Naturgestalten wiederholen kann. Gerade wenn die Phantasie des Künstlers nichts als die real gesetzte Schöpferkraft Gottes ist, kann ein „echt dichterisches" Mährchen gar nicht zu Stande kommen. Gottes Schöpferkraft äussert sich nicht nur in der Form der Zweckmässigkeit, sondern nach wirklichen Zwecken, nicht nur in Form der Vernunft, sondern als wirkliche Vernunft: ihre Erscheinung, die Phantasie, könnte daher nicht anders als selbst vernünftig sein. Jene schafft nichts Unmögliches, folglich könnte auch diese nichts Unmögliches schaffen. Die Welt des Künstlers könnte keine andere, als die in sich zweckmässige Naturwelt sein.

Wir kämen damit zurück auf den oft gehörten Satz, dass das Zweckmässigste das Schönste sei. Solger behauptet dies auch gerade vom menschlichen Organismus. Bei Baumgarten hat er dieselbe Lehre auf's Härteste getadelt. Auch ist sie von Solger in der That nicht ernstlich gemeint, sondern der innere Zwiespalt,

*) II. S. 46.

der wie Danzel sagt, den Beurtheiler fast zur „Verzweiflung" bringen kann, beruht auf einer kaum glaublichen Verwechslung materialer und formaler Zweckmässigkeit.

Gottes Schöpferthätigkeit ist material, die künstlerische Phantasie formal zweckmässig; weil sie aber nichts, als die Erscheinung der erstern sein soll, wird auch sie unwillkürlich material zweckmässig. Umgekehrt wenn rückwärts aus der Erscheinung auf das Wesen geschlossen werden soll, wird das göttliche Schaffen selbst formal zweckmässig, zwecklose Thätigkeit, „Spiel." Dort Vernunft ohne Spiel, hier Spiel ohne Vernunft. Jenes hebt das Wesen der Kunst, wie es Solger selbst bestimmt, dieses das Wesen der Gottheit auf und gibt Solger's Philosophie der Anklage der Frivolität preis.

Die Wurzel des Uebels ist, dass er mit seiner Kunstansicht auf Kant-Schillerschem Boden, mit seiner Metaphysik dagegen auf dem des objektiven Idealismus steht. Jene lässt ihn das Schöne in der reinen Form suchen, wie denn sein Satz „das Schöne liege in der Gestalt" wörtlich aus Schillers ästhetischen Briefen entlehnt ist, diese, indem sie die künstlerische Thätigkeit zur Erscheinung der Absoluten macht, bringt den objektiven Gehalt hinzu. Daher kommt es, dass, ungeachtet das Schöne in der Gestalt liegen soll, er zu einer Bestimmung, welches die schöne Gestalt sei, nirgends gelangt, ja dass, weil das Schöne im Anschauen der im Produkt gegenwärtig gewordenen Thätigkeit bestehen soll, jede Gestalt gleich schön, und, weil für die Thätigkeit jedes Produkt gleichgiltig ist, eigentlich gar keine Form schön sei. Dadurch kommt eine Zweideutigkeit in sein System. Von Kant und Schiller trennt ihm der das Schöne bestimmende Gehalt, der hinter der im Kunstwerk erscheinenden Gottheit verborgen liegt; von Hegel die Ironie, die auf die schaffende Gottheit angewendet, diesem mit Recht als ein frivoles „Spiel" mit dem Heiligsten erscheint. Den objektiven in begrenzter Form erscheinenden Gehalt entschieden zum Grunde der Schönheit zu machen war nun die Aufgabe Hegels.

II. Hegel.

(1770—1831.)

Wie bei Kant das Apriori des Subjekts, bei Fichte das Ich, bei Schelling das Absolute, so ist es in Hegels Philosophie die objektive Vernunft, die sich selbst erscheint. Die Kategorien, als das wahrhaft Apriorische in denknothwendiger Verbindung unter sich und aus dem allgemeinsten, schlechthin voraussetzungslosen Inhalt alles Denkens, dem Sein abgeleitet, sind das wahrhaft Seiende, der objektive Gedankenzusammenhang, der als sein Anderssein die Natur, als das Andere des Andern den Geist ausmacht. In diese reine Gedankenbewegung, die zugleich die der Sachen selbst ist, muss Alles, was sein soll, als Glied aufgenommen werden können, auf sie muss Alles, was erscheint, sich zurückführen lassen. Der Begriff ist die Grundform alles Seienden.

Mit Recht hat man darum das Hegel'sche System als absoluten Panlogismus bezeichnet. Es ist die höchste und reinste Form, die der Idealismus erreichen kann, weil von allem Subjekt, endlichem und unendlichem, das subjektlose Denken allein übriggeblieben ist, das in seiner innern Gesetzlichkeit zugleich die unabänderliche Form alles Seins darstellt.

Welche Stellung innerhalb dieser Bewegung das Schöne einnehmen mag, soviel ist gewiss, dass es nur als Erscheinung dieses ewigen Denkinhalts auftreten könne. Dies geschieht nun entweder innerhalb des Prozesses, durch welchen das einzelne Denken zum absoluten sich erhebt, oder innerhalb desjenigen, durch welches das Denken selbst als absoluter Geist ist, also entweder auf regressivem oder auf progressivem Wege. Jenes geschieht in der Phänomenologie, dieses in der Philosophie des Geistes, die als solche den dritten Theil der ganzen Philosophie ausmacht.

In der Phänomenologie wird der ewige Inhalt zunächst so angeschaut, dass diese Form noch nicht die höchste, sondern bestimmt ist, gegen eine höhere aufgehoben zu werden. Wir schauen das Höchste hier nur ebenso an, wie unsere Subjektivität es uns

gestattet, also nicht wie es ist, sondern wie **wir** es sehen müssen, wir nehmen das Ewige in unserer eigenen, in der unserem Wahrnehmen eigenthümlichen Gestalt wahr. Dadurch fällt aber die Kunst mit der Religion zusammen, denn die Wahrnehmung des Ewigen in subjektiver Gestalt ist nach Hegel das Wesen der Religion.

In der Encyklopädie ist in der dritten Abtheilung der Philosophie des Geistes, „der absolute Geist," die **Religion** die allgemeine Bezeichnung der ganzen Sphäre, indem sie „eben so sehr als vom Subjekte ausgehend und in demselben sich befindend, wie als objektiv von dem absoluten Geiste ausgehend zu betrachten ist, der als Geist in seiner Gemeinde ist*)." Hier ist der absolute Geist die „Eine und allgemeine Substanz als geistige, das Urtheil **in sich** und in **ein Wissen**, für welches sie als solche ist." Die Gestalt dieses Wissens, **für** welches die allgemeine Substanz ist, ist die Kunst, wie die des Wissens in sich die geoffenbarte Religion, die Einheit beider die Philosophie. In jener geht die Religion von den Subjekten aus und befindet sich in diesen; in der zweiten geht sie objektiv vom absoluten Geiste aus, in der dritten ist der absolute Geist in seiner Gemeinde gegenwärtig. Sonach kommt die Kunst auch hier von der Religion nicht los, deren subjektive Seite sie ist, wie die Offenbarung die objektive. Es kann keine andere Kunst geben als eine religiöse, aber auch keinen andern Kultus als durch die Kunst. Nur für die Philosophie sind Kunst und Offenbarung gleich überwundene Standpunkte.

Die Gestalt dieses Wissens nun, die geistige allgemeine Substanz ist **unmittelbar** und als solche einerseits ein Zerfallen in ein Werk von äusserlichem gemeinem Dasein, in das dasselbe producirende und in das anschauende und verehrende Subjekt; andererseits ist sie die **concrete** Anschauung und Vorstellung des an sich absoluten Geistes oder des Ideals, der aus dem subjektiven Geiste gebornen concreten Gestalt, in welcher die natürliche Unmittelbarkeit nur Zeichen der Idee, zu deren Ausdruck durch den einbildenden Geist so erklärt ist, dass die Gestalt sonst nichts

*) S. W. VI. 2 S. 440.

anderes an ihr zeigt; — die Gestalt der Schönheit*)." Dass Hegel bei dieser letzteren zunächst die griechischen Göttergestalten im Auge hat, zeigt der folgende Paragraph, nach welchem die Form der Unmittelbarkeit zugleich Inhaltsbestimmtheit und im „Gott" bei seiner geistigen zugleich noch die Bestimmung eines natürlichen Elements, die „unmittelbare Einheit der Natur und des Geistes" vorhanden, diese aber die Form der Anschauung ist. Da die Kunst zu den von ihr zu producirenden Anschauungen zum Ausdruck des geistigen Gehalts gegebener Naturformen bedarf, so wählt sie dazu die „menschliche, als die höchste und wahrhafte, weil nur in dieser der Geist seine Leiblichkeit und hiemit anschaubaren Ausdruck haben kann." Allein in solcher „Einzelnheit des Gestaltens kann der absolute Geist nicht explicirt werden;" der Geist der schönen Kunst ist darum „ein beschränkter Volksgeist, dessen an sich seiende Allgemeinheit, indem zur weitern Bestimmung ihres Reichthums fortgegangen wird, in eine unbestimmte Vielgötterei zerfällt." Damit ist, wie es scheint, jeder andere Gegenstand der Kunst als ein griechischer Gott abgewiesen. Da aber diese Bestimmung Hegel'n selbst zu eng erschienen sein mag, wird sogleich hinzugefügt: „mit der Beschränktheit des Inhalts werde die Schönheit überhaupt nur zur Durchdringung der Anschauung oder des Bildes durch das Geistige — zu etwas formellem," so dass der Inhalt des Gedankens oder der Vorstellung wie der Stoff, den er zu seiner Einbildung gebraucht, von der „verschiedensten und selbst unwesentlichsten" Art und das Werk doch etwas Schönes oder ein Kunstwerk sein kann**).

So unbedeutend der Zusatz scheint, ist er doch von der grössten Bedeutung. Er enthält nichts Geringeres als den Versuch, die Kunst von der Vermengung mit dem Religionscultus unvermerkt loszulösen. Während sie nemlich bis dahin das Gefäss des absoluten Geistes, Gott in Menschengestalt war, reicht jetzt die Durchdringung des verschiedensten Gedankenstoffes mit seiner Anschauung zu, etwas Schönes und ein Kunstwerk hervorzubringen. Es leuchtet ein, dass Ersteres wohl aus dem Letztern,

*) Ebend. S. 441. §. 556.
**) Ebend. S. 443.

keineswegs aber Letzteres aus dem Ersteren folgt. Wenn überhaupt jede Durchdringung einer Anschauung durch das Geistige Schönheit ist, so ist auch der griechische Gott schön, ja das Schönste; nicht aber muss, weil im griechischen Gott Bild und absoluter Geist einander decken, desshalb umgekehrt jede Einheit von Gedanken und Bild schön sein. Aber zugleich ist das Ideal auch ein „gemachtes," das Subjekt das „Formelle der Thätigkeit und das Kunstwerk nur dann Ausdruck des Gottes, wenn kein Zeichen von subjektiver Besonderheit darin, sondern der Gehalt des inwohnenden Geistes sich ohne Beimischung und von deren Zufälligkeit unbefleckt empfangen und herausgeboren hat." Zugleich ist, „da die Freiheit nur bis zu dem Denken fortgeht" die mit diesem inwohnenden Gehalt erfüllte Thätigkeit des Künstlers, die „Begeisterung," insofern unfrei; das Produciren hat an ihm selbst die Form natürlicher Unmittelbarkeit, kommt dem Genie als diesem besondern Subjekte zu und ist zugleich ein mit technischem Verstande und mechanischen Aeusserlichkeiten beschäftigtes Arbeiten. Das Kunstwerk ist daher ebensosehr ein Werk der freien Willkür und der Künstler „der Meister des Gottes*)."

Damit stimmen nun im Wesentlichen auch Hegel's Aeusserungen in seinen Vorlesungen über Aesthetik überein. Er bezeichnet dort**) „das Schöne" als die „Idee des Schönen," was so zu verstehen sei, dass das Schöne selber als Idee und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als Ideal gefasst werden müsse. Idee aber sei nichts Anderes, als „der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider," jedoch so, dass dabei „der Begriff das Herrschende bleibt." Denn er ist an sich schon, seiner eigenen Natur nach, diese Identität und erzeugt deshalb aus sich selbst diese Realität als die seinige, in welcher er daher, da sie seine Selbstentwicklung ist, nichts von sich aufgibt, sondern darin nur sich selbst, den Begriff, realisirt und darum mit sich in seiner Objektivität in Einheit bleibt.

In Bezug auf die Idee nun ist Schönheit und Wahrheit einerseits dasselbe. Das Schöne nemlich muss wahr an sich sein.

*) §. 560.
**) S. W. X, 1. S. 135.

„Näher aber unterscheidet sich ebensosehr das Wahre vom Schönen." Dies geht so zu: „Wahr ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinem Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äussere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äusserlich realisiren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche oder geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existirt auch. Indem es nun in diesem seinem äusserlichen Dasein unmittelbar für das Bewusstsein ist, und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äussern Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern auch schön."

Daher ist das Schöne das unmittelbar geschaute Wahre und „bestimmt sich durch das sinnliche Scheinen der Idee." Das Sinnliche hat darin „keine Selbstständigkeit," sondern hat die Unmittelbarkeit seines Seins aufzugeben, da dies Sein nur Dasein und Objektivität des Begriffs ist. Daher vermag der Verstand das Schöne nie zu ergreifen, weil für ihn eben der Begriff stets etwas ganz Anderes ist, als das Sinnliche. Dagegen ist das Wesen der Anschauung gerade das, dass durch sie der Begriff nicht als Begriff, sondern als Eins mit dem Sinnlichen ergriffen wird.

Im Grunde sagt diese Erklärung nichts Anderes aus, als die frühere, dass das Schöne den transcendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen mache, dass es die Gegenwart des Unendlichen im Endlichen, des Ewigen im Veränderlichen sei, nur eigenthümlich durch die Bedeutung modificirt, welche für Hegel das Ewige hat. Dieses ist nemlich für ihn und kann nichts Anderes sein, als der objektive reine Gedankenzusammenhang, der insofern er im Denken erfasst wird, das Wahre ausmacht. Alles was dieses nicht ist, nennt Hegel schlechte Endlichkeit. Wo immer das Ewige gefasst werden soll, kann nur dieses verstanden sein. Es ergibt sich also die Schwierigkeit, dass im Schönen das Ewige erfasst werden soll im Sinnlichen d. h. nicht Ewigen, der Begriff in der Anschauung d. h. nicht als Begriff, und doch zugleich nur als Begriff erfasst werden kann, weil er sonst sogleich aufhört das Ewige zu sein.

Der Grund davon ist, weil für Hegel, dem nur der Gedanke, das Logische, das wahrhaft Seiende ist, die sinnliche Existenz eigentlich gar nicht existirt, das schlechthin Negative, der Begriff dagegen allein das Positive ist. Im Schönen macht nun gerade die sinnliche Existenz Anspruch darauf positiv zu sein. Da sie dies aber nur durch den Begriff, der allein positiv ist, erreichen kann, so kommt das Schöne trotz der Versicherung des Gegentheils eigentlich gar nicht zu Stande, der ganze Unterschied geht darauf hinaus, dass der Begriff das einemal durch den Verstand gedacht, das anderemal durch den Sinn geschaut, in keinem Fall aber über den Begriff hinausgelangt wird.

Zum Ueberfluss ist dies noch durch den Zusatz S. 141, dass das Sinnliche in der Schönheit keine „Selbstständigkeit" habe, sein Sein nur Dasein des Begriffes sei, mehr als deutlich ausgesprochen. Der Begriff ist zwar, wie es S. 138 heisst, nicht abstrakte Allgemeinheit, sondern Totalität der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit, aber zugleich ist in ihm*) doch „nur der Seite der Einheit und Allgemeinheit freie Entwicklung vergönnt". Da nun das Sein des Schönen nur Dasein des Begriffes sein soll, so folgt, dass auch im Schönen „nur der Seite der Einheit und Allgemeinheit freie Entwicklung vergönnt" sein kann, der Begriff, der im Schönen erscheint, demnach zum „allgemeinen Schema" herabsinken muss. Je sicherer daher im Schönen nur das Ewige, der Begriff, sinnlich geschaut wird, desto sicherer nähert es sich der allgemeinen Abstraction und individualitätslosem Gattungsbilde.

Wenn sich in diesem Punkt bei Hegel der Einfluss der antikisirenden Kunstansicht seiner Zeit verräth und namentlich Winkelmanns idealische Herrn von Rumohrs Naturformen gegenüber in Schutz genommen werden**), so macht sich in der Erklärung, das Schöne sei das unmittelbar d. h. sinnlich geschaute Wahre, unbewusst der Einfluss einer noch viel frühern Schule geltend, die er als weit unter ihm stehend in seiner Aesthetik ebensowenig als sonst irgendwo genannt hat. Diese Definition ist nemlich nichts Anderes, als ein Rückfall in die alte Baumgarten'sche Annahme einer cognitio veri sensitiva, die sich von

*) S. 139.

**) z. B. X. 1. S. 216.

der cognitio veri intellectualis nur dadurch unterscheidet, dass diese das Wahre durch den Verstand, jene durch den Sinn, diese den Begriff als Begriff, jene nicht als Begriff, sondern als sinnliche Anschauung erkennt. Der ganze Unterschied fällt sonach wie bei Baumgarten, da das verum, die Idee, bei Verstand und Sinnesanschauung dasselbe bleibt, innerhalb des Erkenntnissvermögens, durch welches dasselbe jedesmal erkannt wird. Begriff und Anschauung verhalten sich hier wie dort wie deutliche und verworrene, Verstandes- und sinnliche Vorstellung; der Sinn, der bei Baumgarten die deutliche Vorstellung als verworren d. i. in der ihm allein möglichen Weise auffasst, entspricht der Anschauung Hegels, die im Schönen den Begriff nicht als Begriff erblicken soll.

Auch darin kommen beide Anschauungsweisen überein, dass die ästhetische Erkenntniss nur eine vorläufige, eine Vorbereitungsstufe zur wahren Erkenntniss, sowie dass beiden das Schöne nur insofern vom Werthe ist, als dadurch das Wahre erkannt wird. Auf dieses allein kommt es ihnen an, auf den Gehalt, der im Schönen sich darstellt, und der entweder als Vollkommenheit, Wahrheit, sittliche Güte oder als Idee, als absoluter Geist, als Gott u. s. w. bezeichnet wird. Das Interesse ist damit von vornherein vom Schönen ab und auf ein ganz anderes Gebiet, das des Wahren oder der Idee in ihren Besonderungen und Gestaltungen gelenkt. Die Kunst hat den Boden der Philosophie gewonnen, aber den ihren verloren*).

Den Beweis dafür liefern Hegel's eigene, noch mehr aber seiner Schüler Beurtheilungen von Kunstwerken. Ein bestimmter dialektischer Gegensatz wird hergenommen und seine Bewegung im Kunstwerke nachgewiesen. Diese Erklärungsart ist nachgerade ins Lächerliche ausgeartet. Wir verweisen neben vielen Beispielen nur auf Hinrichs' bekannte Expositionen der Schiller'schen Tragödien. Die „Hegelianer, sagt Danzel, der den Wiederbelebungsprozess der Baumgarten'schen Aesthetik in Hegel's Schule zuerst aufgedeckt**), treffend — die Hegelianer und im

*) Man soll nicht im Künstler den Philosophen suchen — „das ist er nicht." Herbart S. W. I. S. 580.

**) In seinem Schriftchen „die Aesthetik der Hegel'schen Schule." Hamburg 1844 und Ges. Aufs. S. 50.

Grunde Hegel selbst philosophiren über die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern im Interesse des allgemeinen oder besondern Inhalts, den sie in ihr ausgedrückt zu sehen glauben; gleichwie uns gewisse moderne Rhapsoden mit dem Stabe in der Hand die Werke einer andern Kunst, welche sie gleich mit sich führen, auszudeuten bestrebt sind, während zu gleicher Zeit ein süsses Gedudel uns auf dem Standpunkt der Idee überhaupt zu erhalten sucht."

Im Erfülltsein der künstlerischen Thätigkeit mit dem innewohnenden Gehalt ohne subjektive Besonderheit „erscheint die Versöhnung so als Anfang, dass sie unmittelbar in dem subjektiven Selbstbewusstsein vollbracht sei, welches so in sich sicher und heiter, ohne die Tiefe und ohne Bewusstsein des Gegensatzes gegen das an und für sich seiende Wesen ist*)." In solcher Versöhnung vollendet sich die Schönheit der classischen Kunst, während die jenseits gelegene, „worin die der Idee angemessene Gestaltung noch nicht gefunden ist", die Kunst der Erhabenheit, die symbolische ausmacht. In dieser wird der Gedanke dargestellt als „hinausgehend und ringend mit der Gestalt, als ein negatives Verhalten zu derselben, der er zugleich sich einzubilden bemüht ist." Auch hier schwebten ihm offenbar wieder die Göttergestalten des vorgriechischen Alterthums vor, in welchen „der abstrakte Gott des reinen Denkens oder Strebens nach demselben sich rastlos und unversöhnt in allen Gestaltungen herumwirft, indem er sein Ziel nicht finden kann." In der „romantischen" Kunst dagegen gibt diese es auf „den Gott als solchen in der äussern Gestalt und durch die Schönheit zu zeigen; sie stellt ihn als zur Erscheinung sich nur herablassend und das Göttliche als Ewigkeit in der Aeusserlichkeit, dieser selbst sich entnehmend dar, welche daher hier in Zufälligkeit gegen ihre Bedeutung erscheinen darf."

Wahre Schönheit findet Hegel demnach nur in der classischen Kunst und daher ist es begreiflich, wenn er in der Einleitung zur Aesthetik**) die Zeit der Kunst eigentlich als „längst

*) Encycl. III. §. 561. S. 443.
**) S. 16.

vergangen" und die romantische nur als eine Nachblüte darstellt, die Kunst zwar für eine „Befreiungsstufe," aber nicht für die „höchste Befreiung" selbst erklärt, und die Zeit als bevorstehend ankündigt, wo es mit ihr „aus sein" werde. Die Dreitheilung in symbolische, classische und romantische Kunstform schlägt von selbst in ebensoviele historische Stufen der Kunstentwicklung um, in welchen Gott die ihm allein angemessene Gestalt entweder sucht oder besitzt oder die schon gefundene freiwillig verlässt, um „sich selbst der Aeusserlichkeit zu entnehmen", und welche als solche mit ebensovielen wechselnden Religions- und Weltanschauungen Hand in Hand gehe. Diese Entwicklung des Kunstgeistes ist eine geistige und allgemeine, indem „die Stufenfolge bestimmter Weltanschauungen als des bestimmten und umfassenden Bewusstseins des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet," aber diese innere Kunstentwicklung gibt sich „unmittelbare Existenz und sinnliches Dasein" in einer „Totalität nothwendiger Unterschiede der Kunst, den besondern Künsten." Diese werden daher als symbolische, classische und romantische untergetheilt, von denen die erste die Architektur als Kunst der Erhabenheit, die zweite die Plastik als eigentlich schöne Kunst, die romantische Kunst dagegen Musik, Malerei und Poësie umfassen soll.

Der Ausdruck „symbolische Kunstform" erinnert zu nahe an Solger*), als dass wir dabei nicht auf diesen zurückgehen sollten. Wie bei diesem kommt die Kunst auch bei Hegel und seiner Schule, besonders bei Weisse und Vischer, von der Religion nicht los und die Aesthetik ist im Grunde nur das Prachtgewand ihrer Theologie. Weil die Kunst nur den „Gott" darstellt, dessen Erscheinung das Schöne ist, muss die Aesthetik alle Wandlungen durchmachen, die der spekulative Begriff Gottes erleiden muss. Nur weil wir nicht in denselben Irrthum verfallen mögen, Metaphysik und Aesthetik zu vermengen, enthalten wir uns z. B. Vischer in die Behandlung jener Fragen zu folgen, aus deren Beantwortung die Aesthetik ihm nur deshalb keinen Vor-

*) Hegel selbst (Aesth. I. S. 392) erinnert dabei blos an Fr. Schlegel, den er Einl. S. 87 aber mit Solger zusammenwirft.

wurf zu machen hat, weil derlei Dinge sie eigentlich nichts angehen.

Schwerlich könnte sie sonst den Versuch gutheissen, die philosophische Lehre vom Schönen mit dem Pantheismus und der Leugnung eines persönlichen Gottes so ohne weiteres zu identificiren, wie es Vischer mit grosser Unbefangenheit und der vornehmen Miene des Nichtandersseinkönnens z. B. I. S. 49 und anderwärts gethan. Glücklicherweise haben Andere die Mühe der Erwiederung übernommen*). Ebensosehr aber müsste sie den Kopf schütteln zu der Art, wie Weisse z. B. die Aesthetik ganz in die Theologie aufgehen lässt**). Wenn man in allen Gebieten nur philosophiren wollte, um darin den schon anderwärts her bekannten Inhalt der Philosophie wiederzufinden, sagt Danzel treffend***), so käme gar keine Philosophie zu Stande, denn am Ende gibt es doch nur einen Inhalt, mag man ihn Gott oder das Absolute nennen. Auf die Formen, die dieses Eine hier oder dort annimmt, kommt es an und dies vor Allem in der Aesthetik, deren Objekt die Form ist.

Aber die spekulative Philosophie kennt nun einmal nichts anderes, als die absolute Idee und ihre Erscheinung. Diese allein ist ihr das Schöne und indem das Absolute als producirender Künstler, das Schöne wesentlich als sein Produkt auftritt, gestalten sich die Stufen dieses Prozesses als ebensoviel verschiedene Kunstformen, die einander ablösend die historische Entwicklung der Kunst darstellen.

In der ältern Spekulation, deren Wesen die Spaltung des Einen in Gegensätze war, stellte sich dieser Prozess in dem Fortschritt vom Symbolischen zum Allegorischen dar. „Alle Kunst ist symbolisch, sagt Solger im Erwin†), in diesem, aber auch

*) In vorzüglicher Weise Carriere: Wechselbezüge zwischen Metaphysik und Aesthetik. Fichte's Zeitschrift für Phil. XXII. 2. S. 121. fg. vergl. auch: L. Eckardt's: die theistische Begründung der Aesthetik im Gegensatze zu der pantheistischen. Eine Studie. Jena. Hochhausen 1857.

**) Vgl. die meisterhafte Recension der Weisse'schen Aesthetik von Herbart. S W. XII. S. 723—744.

***) A. o. O. S. 50.

†) II. S. 41.

nur in diesem Sinne, dass das Symbol weder ein willkürliches Zeichen ist, noch selbst eine Nachahmung eines Vorbildes, wovon es an sich verschieden wäre, sondern die wahre Offenbarung der Idee selbst. Denn das Innerste der Erkenntniss ist darin eben mit dem scheinbar Zufälligen der äussern Erscheinung so innig zusammengewachsen, dass eine Trennung beider Seiten schlechthin unmöglich ist." Der Künstler wählt weder den Gegenstand nach blosser Willkür, denn sonst wäre dieser nichts als ein Bild für einen ersonnenen Gedanken, noch wird er ihm durch blinden Zufall aufgedrängt, denn „so wäre das eine ganz einzelne Thatsache ohne wesentlichen Sinn und Inhalt." Die Wahrhaftigkeit der Kunst besteht eben darin, dass dem Künstler „die höchste Idee immer schon unter einer wirklichen Gestalt und nicht anders erscheint, dass ihm also der Gegenstand nicht gewählt, noch entstanden, sondern durch ein unerforschliches Schicksal, in seinem Innern und zugleich ausserhalb gegenwärtig ist." „Ganz in Eins aufgegangen ist in dem wahren Symbol das äussere Ding mit dem Lichte des innersten Wesens, so dass dieses in keinem einzelnen Theile desselben, auch nicht einmal in seinem Innern allein gefunden wird, sondern ebensogut in seiner ganzen Oberfläche, und man recht wohl sagen könnte, das Geschäft des Künstlers sei, das Innere der Dinge zum Aeussern zu machen."

Diese symbolische Natur des Schönen kann aber nach einer doppelten Richtung hin erscheinen und gibt eben dadurch zwei entgegengesetzte Kunstformen, das Dasein. Wir könnten sie kurz als die in sich befriedigte einerseits, als die strebende rastlose Symbolik andererseits bezeichnen. In jener drückt sie das classische antike, in dieser das romantische christliche Ideal aus. Solger sagt davon*). „Indem wir das Schöne, wie es in der Kunst lebt, vorhin als Symbol betrachteten, fanden wir es das ganze Weltall der Phantasie anfüllend von Anfang an als vollendetes mit seiner eigenen Kraft und Thätigkeit gesättigtes Dasein derselben. Es war wie Du Dich erinnern wirst, die Idee in ihrer vollen Wirklichkeit, worin sie nicht allein als vollständige und überall bestimmte Gegenwart erscheint, sondern auch in dieser

*) Ebend. II. S. 49.

Gegenwart durch ihre eigene Vollendung ohne Bedürfniss und Streben abgeschlossen ist. Darum ist hier die höchste Vollkommenheit des Daseins, wie sie in der gemeinen Erscheinungswelt nie vorkommen kann, vereinigt mit jener verhüllten Seligkeit, worin sich das innere Verhältniss der Idee und der Erscheinung nicht entwickelt, sondern als die vollste Befriedigung in der Gegenwart unmittelbar da ist.“ Das ist das eigentliche Symbolische, das in plastischer Ruhe die sich selber offenbarende und ihrer selbst geniessende Idee selbst ist. „Anders muss es sich nun offenbar verhalten, wenn wir in dieser gesammten Welt die Thätigkeit und das Schaffen selbst betrachten. Auch dieses kann in der Kunst nicht dasein ohne Gegenstand oder wirkliche Gestalt. Wird aber hier nicht in jeder Gestalt ein Streben und eine Wirksamkeit liegen müssen, wodurch sie das ihr Entgegengesetzte mit umfasst? Denn die Thätigkeit kann doch nur an ihrem Wirken in ihrer Richtung erkannt werden und diese bleibt darin das Herrschende und Bestimmende, wenn sie auch in besonderer Gestalt hervortritt. Wenn also das Wesen der Gottheit sich in Gestalt kleidet, kann es, so angesehen, dieses doch nur, indem es sich handelnd in das Dasein herabsenkt und die Welt des Einzelnen und Besondern durch dies allmächtige und ewige Handeln mit sich vereinigt, und ebenso kann das Einzelne nur dadurch dieses Lebens theilhaftig sein, dass es sich mit streben der Sehnsucht zu der Herrlichkeit des Göttlichen erhebt. Was demnach auf solche Weise nur erscheinen mag, das schliesst in sich das vollkommene Streben nach einem andern, welches Streben als ein vollkommenes dasjenige, wohin es gerichtet ist, schon in sich trägt und es allkräftig aus sich entwickelt. Willst Du nun sagen, ein jedes deute so auf ein anderes, oder es bedeute dasselbe, so will ich Dir diesen Ausdruck zugeben, wenn Du nur eingedenk bleibst, dass von einer Bedeutung im gemeinen Sinne, für den Verstand hier nicht die Rede sein könne. Um aber einen bestimmten Kunstausdruck zu wählen, welcher dem des Symbols entspreche, wollen wir diese Art der Erscheinung des Schönen in der Kunst, worin es auf die angegebene Weise stets auf ein anderes deutet, die Allegorie nennen.“

Im Symbol also stellt die Idee in der Aeusserlichkeit

sich selbst dar, in der Allegorie deutet sie durch die Aeusserlichkeit auf sich selber hin. Das wahre Bild des Symbols ist die griechische Götterwelt, das wahre Bild der Allegorie das Christenthum. „Die vollkommene und mit sich selbst harmonisch zusammengefügte Nothwendigkeit des Weltalls, die keine Mannigfaltigkeit, keinen Wechsel, keine zufällige Besonderheit in sich schliesst, kann für sich auch niemals Gegenstand der Kunst werden, weil sie keine bestimmte Gestalt annehmen kann. — Nicht eher tritt sie gestaltet in die künstlerische Phantasie, als bis sie durch die Besonderheit mannigfaltiger Richtungen in einzelne Personen verwandelt ist und eben dieses, dass sie nur in Besonderheit wirklich werden kann, ist der Grund der Vielgötterei. Was ist aber das Wesen des Symbols, wenn nicht diese einige und untrennbare Verschmelzung des Allgemeinen und Besondern zu einer und derselben Wirklichkeit? Durch diese wunderbare (allerdings!) Verschmelzung allein wird erreicht, dass die allgemeinen Richtungen, in welche die Idee zerfällt, nicht blosse Formen oder Begriffe, sondern lebendige und von allen Seiten begrenzte Personen werden. Die Seligkeit welche in der Einheit mit dem Allgemeinen besteht, und die Thätigkeit, welche nur besondern persönlichen, strebenden Wesen zukommt, fallen in den griechischen Göttern völlig in Eins zusammen, weshalb auch ihre einzelnen Handlungen als stets vollkommene Ausdrücke desselben Wesens nicht der sittlichen Beurtheilung unterworfen sein können."

Der Satz, dass alle Schönheit symbolisch sei, fällt mit der Erkenntniss, dass nicht der Inhalt, sondern die Form die Schönheit ausmache. Sobald das Schöne nicht durch das gefällt, was, sondern durch die Art, wie es dies darstellt, so gefällt es auch nicht als Symbol, gleichviel ob es dies sein mag oder nicht. Denn das soll nicht geleugnet werden, dass vielfach das Schöne zugleich Symbol, wie dass vielfach Symbole zugleich von schöner Form seien, aber das bestreiten wir, dass jedes Schöne nur insofern schön sei, als es Symbol, so wie dass jedes Symbol als solches schön sei. Die einfachsten Thatsachen dienen uns zum Belege. Gerade jene Kunstwerke, deren Natur am bestimmtesten symbolisch ist, wir erinnern an die indischen und ägyptischen, sind die mindest schönen, ja wir werden uns schwer

enthalten, viele derselben geradezu hässlich zu nennen. Solger'n freilich beliebt es, diese Thatsachen zu ignoriren. Er führt als Gegenbeweis gerade solche Kunstwerke auf, deren Schönheit nicht, deren symbolische Natur vielleicht eher zu bestreiten ist. Allerdings nur als Beispiel, aber mit dem Schein, als ob es für das Gegentheil keine Beispiele gäbe. Er führt schöne Symbole an, um uns glauben zu machen, dass alle Symbole schön und zwar desshalb schön seien, weil sie Symbole sind.

Aehnlich geht es mit der Allegorie. „Durch das Christenthum, heisst es*), befreit sich das, was die strenge Umhüllung des alten Symbols in sich schliesst, mit siegender Macht, entwickelt sich leuchtend vor den Augen der Welt, und erfüllt die höchsten und tiefsten Enden mit gleicher Herrlichkeit. Denn was erblickst du anderes in dem Mittler und Erlöser, als jene lebendige Kraft und Thätigkeit Gottes in wirklicher und sterblicher Gestalt, die als Gottheit mit unermesslicher gnadenreicher Liebe selbst das schon abgefallene und verlorene zeitliche Wesen umfasst, um es wieder in seinen Schooss zur Seligkeit zurückzuführen, als Mensch aber durch den Glauben, welcher eine sich selbst klare und ihres Zieles gewisse Sehnsucht ist, und durch zeitliche Vernichtung sich selbst nicht allein, sondern das ganze Menschengeschlecht aus der Macht der Welt befreit und zu seiner ewigen Heimath erhebt. Ist hier nicht allezeit das Eine in dem Andern und deutet auf dasselbe hin? Und hat hier nicht die wirkende göttliche Gnade und die menschliche Sehnsucht ein und dasselbe lebendige Dasein angenommen? Denn dieses ist eben das Göttliche in dieser schöpferischen Kraft, dass sie nicht in dem Einen allein lebt, und von ihm ausgeht, so dass das Andere als blos Hervorgebrachtes erscheine, sondern in beiden gleich lebendig und umfassend ist, nur in verschiedenen Richtungen? — Das eigentliche Gebiet dieser Kunst bleibt immer die Menschwerdung der Gottheit, in welcher ja eben auf das allervollkommenste das erreicht ist, was alle Kunst als Ziel ihres Strebens vor sich hat. — Zwischen seinem Tode und seiner Geburt liegt die gesammte göttliche und irdische Welt, dies sind die Brennpunkte, worin sich alle Beziehungen der grossen Allegorie vereinigen."

*) Erw. II. S. 56.

Das ist der Kern der Sache. Die Menschwerdung der Gottheit ist eine „grosse Allegorie“, und darum muss alle christliche Kunst allegorisch sein. Mag Solger sehen, wie er den ersten Theil seiner Behauptung vor den Theologen rechtfertigt, wir haben es hier nur mit dem zweiten ästhetischen zu thun. Abgesehen davon dass wieder der Inhalt, nicht die Form über die Schönheit entscheiden soll, begeht Solger wieder dieselbe Unredlichkeit in der Wahl seiner belegenden Beispiele, wie oben beim Symbolischen. Er führt eine „grosse Allegorie“ an, die er aber vorsichtig nicht als solche schön nennt, sondern deren schöne Darstellungen als Kind, als Mann, als Lehrer, als Sterbender von Raphael, M. Angelo, Leonardo, A. Dürer er anzieht und folgert: weil diese schönen Darstellungen Allegorien (in seinem Sinne) seien, so sei jede Allegorie schön und jedes Schöne (der christlichen Zeit) allegorisch. Wer sieht nicht, dass das ebenso falsch geschlossen ist, wie oben: weil gewisse Symbole (der alten Welt) schön, so müsse jedes (antike) Schöne symbolisch und jedes Symbol schön sein? Der Schluss vom Besondern aufs Allgemeine ist aber nach der gemeinen Logik wenigstens verboten. Leicht liesse sich anführen, dass ebensogut als unschöne Symbole, es auch unschöne Allegorien geben könne und gebe. Gewiss können diese nicht gemeint sein, so wenig als die unschönen Symbole. Wonach scheidet man aber alsdann schöne und unschöne Symbole, schöne und unschöne Allegorien? Doch durch etwas, was nicht bloss symbolisch oder allegorisch ist? Denn sonst könnte es ja kein unschönes Symbolisches oder Allegorisches geben?

Die rein stoffliche Auffassung des Schönen rächt sich. Weil Solger bei seiner Bestimmung des Schönen bestimmte schöne Darstellungen des Göttlichen theils in symbolischer, theils in allegorischer Form vor Augen hat, schliesst er Alles vom Schönen aus, was nicht Darstellung des Göttlichen in einer oder der andern Weise ist. Weil ihm nur der Inhalt die Schönheit macht, so übersieht er, dass in den schönen Darstellungen, die er vor sich hat, die Form, nicht der Stoff ihre Schönheit ausmacht, und schliesst, dass wo dieser Stoff mangle, auch die Schönheit mangeln müsse und werde.

Dieser Irrthum macht sich sogleich merklich, wenn wir fra-

gen, ob die Götterwelt in der antiken, der Heiland in der christlichen Kunst die einzigen Schönheit verleihenden Stoffe seien? Denn wie mangelhaft nimmt sich die Rechtfertigung aus, die er seinem Vertreter Adalbert jenem Einwurf gegenüber in den Mund legt. „Es scheint mir doch, lässt er seinen Erwin sagen, als wenn jene beiden Seiten des Schönen, die wir als Symbol und Allegorie unterschieden haben, nicht so recht zusammentreffen wollten. Denn wie Du das Schöne als Symbol in der Weltansicht der Griechen geschildert hast, sah ich durchaus nicht ein, auf welche Weise auch das Irdische und Besondere darin zum Gegenstande der Kunst werden kann, welches Du ja nebst der eigentlichen Nothwendigkeit recht ausdrücklich davon ausgeschlossen hast. Von der christlichen Kunst sagst Du dagegen, es sei ihr nichts zu hoch, noch zu tief, und doch erkenn' ich nach Deiner Darstellung nicht, wie die leblose Natur darin aufgenommen werden könnte." Darauf entgegnet der Sprecher: durch Hinweisung auf den nothwendigen „Gegensatz" der bösen natürlichen, und von Gott abgewandten Welt des Teufels und seiner Anhänger gegen die göttliche, „während zugleich in dem wirklichen und lebendigen Menschen der Uebergung gefunden wird zwischen beiden." In ihm ist die „Freiheit," aber gebunden an die „zufällige Wirklichkeit," und daraus entsteht der „Charakter" als eine der „wichtigsten Bestrebungen der Kunst" und seine höchste Offenbarung, die Liebe, durch die sich „das Innere des Menschen vollständig nach Einer Richtung auf einen Gegenstand wendet." So in der christlichen; in der alten Welt dagegen wird das Leben des Einzelnen dadurch in das göttliche aufgenommen, dass „es selbst sein eigenes Symbol in sich trägt," in der Götter und Menschen verknüpfenden „Heroenwelt." In der dramatischen Kunst endlich „wird das Wirkliche selbst Symbol"; entweder dadurch, dass es sich als endliches, einzelnes, gleichwohl die Idee in sich tragendes Wesen dem Walten des Ewigen keck entgegenstellt und entweder unterliegt oder „als zeitliches Leben in das Gebiet der ewigen Gesetze erhoben" d. i. ganz eigentlich verklärt wird, wodurch „das Weltall der alten Kunst sich in sich harmonisch vollendet." Aber dieser Prozess ist ein metaphysischer, wenn wir wollen ethischer, aber kein ästhetischer. Es ist vom

besten Standpunkt angesehen d. i. vom Standpunkt der Schule — der Prozess des Lebens des Absoluten, der Weltprozess selbst, aber nicht der des Schönen. Die Kunst wiederholt in gewissen Produktionen diesen Weltprozess z. B. in dramatischen, wo sie ein lebendiges Bild der höchsten Weltereignisse gibt, aber wie folgt daraus, dass sie in gewissen Produktionen den höchsten sittlichen Prozess in schöner Form zur Darstellung bringt, dass dieses bei aller und jeder Produktion, und noch mehr wie folgt, dass es der Gegenstand und nicht die Form sei, der diese Produktion zu schönen macht? Es ist wieder wie oben. Solger hat die dramatische Kunst, die Charaktere und deren Conflikt mit der Weltordnung darstellt, im Auge und nimmt davon die Norm für die Kunst überhaupt; er blickt auf dramatische Kunstwerke hin, die den höchsten sittlichen Conflikt in schöner Form darstellen und meint, dieser Umstand sei es, der ihnen ihre Schönheit gibt. Als ob weil köstliche Arzneimittel in schönen Töpfen aufgewachsen sind, nun jedes Gefäss, in dem eine Arzneipflanze wächst, schön sein müsste! Aber man frage einmal bei den andern Künsten nach, ob sich das, was bei der dramatischen statt hat, auch bei ihnen findet. Welcherlei Charaktere stellt denn die Musik dar oder die Architektur? Wo ist der „Uebergang" vom Allgemeinen zum Einzelnen, den im dramatischen Charakter der Mensch bildet? Oder sind Musik und Architektur keine Künste?

Aber nein! auch vom dramatischen Kunstwerk kann hier die Rede nicht sein. Was Solger uns schildert, ist nur ein, freilich das grösste Kunstwerk, es ist das absolute Weltdrama selbst, dessen Dichter, Schauspieler und Schaubühne zugleich das Absolute allein ist. Wie aus der Vogelperspective herab lehrt er uns die ganze Welt, antike und christliche, jene als Symbol diese als Allegorie des Einen stets sich entäussernden und in der Entäusserung stets sich selber darstellenden und bedeutenden Absoluten begreifen. Wir fühlen, wie dort das Einzelne nur aus dem Allgemeinen hervortritt, um in dasselbe zurückgenommen verklärt zu werden, wie hier das Einzelne vom Unendlichen nur sich trennt, um erlöst und beseligt in dasselbe zurückzukehren, wir fühlen die ganze grossartige „Ironie," dass der Weltgeist sich selber im Einzelnen unaufhörlich setzt, um sich wieder in

ihnen unaufhörlich selbst aufzuheben. Aber mit diesem Drama, das wir können sagen vor unserm geistigen Auge aufgeführt wird, und dessen unwillkürliche Mitspieler wir selbst sind, was ist damit für die Aesthetik gewonnen? Im besten Falle ein Drama mehr, an dem sie ihre Kunstregeln geltend machen kann, ein ästhetisches Beispiel, das grösste, vollendetste, das Drama κατ' ἐξοχήν, weil Gedicht des Absoluten selbst, wir wollen es zugeben, ästhetisch makellos, aber doch immer nur ein, nicht das Schöne! Doch immer nur ein Gedicht, dessen Schönheit wir auf Treu und Glauben seines Verfassers hinnehmen müssen, das sich durch seinen Ursprung rechtfertigt, nicht durch sein Wesen. Wir nennen Anderes schön, das ihm gleicht oder ähnlich ist; aber wer bürgt uns dafür, dass es selbst schön sei? Nur der Umstand, dass es Werk des Absoluten ist? Fällt uns doch nicht ein, Tasso schön zu finden, weil es Göthes Werk ist, sondern nennen wir Göthe einen grossen Genius, weil er Schönes schuf. Es ist als sollte uns ein Buch um seines Titelblattes willen gefallen. Solger beschreibt uns ein Kunstwerk, von dem er annimmt, dass es nicht nur ein schönes, sondern das schönste sei, und verlangt Alles, was schön heissen wolle, solle ihm gleich sein. Aber diese Annahme, wie erweist er sie? Dadurch dass es das Absolute ist, welches sich so darstellt, über welches hinaus nichts ist. Mit dieser Erklärung schneidet er Alles ab. Es ist, weil es ist. Seine Wissenschaft ist beschreibend, schildernd, erzählend, nicht begreifend; er zeigt wie ein Schönes wird, nicht was schön ist, sein Begreifen ist historisch, nicht philosophisch.

Das ist das πρῶτον ψεῦδος. Solgers Aesthetik, wenn es hoch kommt, schildert uns die Aesthetik der Weltgeschichte, ein Beispiel statt eines Begriffs, einen Gegenstand statt einer Idee. Es versteht sich, dass ihm auf diesem Wege erhabene, komische, tragische, humoristische Momente begegnen, die er seinem Prinzip getreu dann für das Erhabene, Komische, Tragische, Humoristische selbst ausgibt. Sie sind natürlich ebensowenig dies selbst, als sein schönes Weltdrama das Schöne ist, obgleich sie allerdings ein Erhabenes, ein Tragisches, ein Humoristisches, u. s. w. repräsentiren, als Ereigniss, Akt, Gegenstand in eine dieser Kategorien fallen. So ist das noch formlose Absolute unstreitig ein Erhe-

benes, so wie das Einzelne in seiner Nichtigkeit und vergeblicher Selbst-Verabsolutirungssucht ein Lächerliches sein kann; so mag selbst das zwecklose Sichselbstsetzen und Wiederaufheben des Absoluten im Einzelnen ein Ironisches heissen, aber das Erhabene, das Lächerliche, das Ironische sind sie nicht und noch weniger ist gesagt, was sie für uns zu jenem oder diesem macht. Dazu bedürfte es eines feststehenden Begriffs vom Erhabenen, Lächerlichen, Ironischen, unter den jene Objekte und Akte zu subsumiren wären.

Solgers Aesthetik ist von den Nachfolgern als ein Meisterstück betrachtet worden. In dem Grundirrthum die Beschreibung eines ästhetischen Objekts für die Erklärung des ästhetischen Begriffs gelten zu lassen, ist ihm die ganze spekulative Aesthetik gefolgt, wenn sie auch wie Hegel an die Stelle seiner Theosophie die Dialektik der absoluten Idee gesetzt hat. Hegel hat in seiner Aesthetik seine eigene Methode so wenig streng angewandt, dass er an ihrer Stelle geradezu rein geschichtliche Momente eingeführt hat und statt z. B. das Erhabene aus dem Schönen durch dialektisches Umschlagen entstehen zu lassen, dasselbe nur als eine Kunstform hinstellt, die im Laufe der Geschichte zum Vorschein gekommen ist, als die Form des Symbolischen.

Hegel schränkt das Symbolische, das bei Solger die ganze alte Kunst, insbesondere die classische umfasst, auf die vorclassische Periode des Orients ein, von der er behauptet, „in ihr suche die Idee noch ihren echten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt sei und desshalb auch die angemessene Erscheinung nicht an sich und in sich selber habe, sondern sich den ihr selbst äussern Aussendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber finde*).“ Als ihren Charakter bezeichnet er die Erhabenheit, „weil zunächst überhaupt nur die in sich noch masslose und nicht frei in sich bestimmte Idee zur Gestalt werden soll, und desshalb in den concreten Erscheinungen keine bestimmte Form zu finden im Stande ist, welche vollständig dieser Abstraktion und Allgemeinheit ent-

*) Aesth. I. S. 379.

spricht. In diesem Nichtentsprechen überragt die Idee ihr äusserliches Dasein, statt darin aufgegangen oder vollkommen beschlossen zu sein *)." Eine eigentliche Erklärung des Erhabenen findet sich bei Hegel so wenig, wie eine sonstige Definition. Er begnügt sich blos, „diess Hinaussein über die Bestimmtheit der Erscheinung als den allgemeinen Charakter des Erhabenen zu bezeichnen." Das wesentliche Kunstgeschichtliche seines Standpunktes leuchtet hier sogleich ein, weil er die Erklärung eines so wichtigen Begriffs nur beiläufig erwähnt und zwar nur als Charakter einer gewissen historischen Kunstform, der „Vorkunst." Weil aber daraus gleich folgen würde, die folgenden historischen Epochen der Kunst hätten nichts Erhabenes aufzuweisen, so hebt Hegel diese Trennung der Kunstformen ebenso beiläufig wieder auf, indem er sagt: „man finde das Symbol in der classischen und romantischen Kunstform ganz eben so wieder, wie einzelne Seiten auch im Symbolischen die Gestalt des classischen Ideals annehmen oder den Beginn der romantischen Kunst hervorkehren können." Mit andern Worten die „Vorkunst" ist zwar symbolisch, aber auch classisch, das Classische auch symbolisch, das Romantische classisch und das Classische romantisch. Es ist wie Hegel es selbst nennt, ein „Herüber- und Hinüberspielen" der verschiedenen Kunstformen in einander, das zwar, wie er weiter bemerkt, nie die „eigentliche Seele und bestimmende Natur ganzer Kunstwerke ausmacht," aber doch den obigen Satz von der Trennung der Kunstformen nach Zeitaltern streng genommen zu nichte macht.

Der wahre Uebelstand liegt hier wieder in der Vermengung philosophischer und historischer Bestimmungen. Das Romantische als solches kann nie classisch, dieses nie romantisch, und wenn Hegels dritte Kunstgattung, das Symbolische, zugelassen wird, dieses keines von Beiden sein; dieses hindert aber nicht, dass an demselben Kunstwerk Formen vorkommen, welche jedem dieser drei Begriffe unterstehen. An den Kunstwerken demnach kann jenes „Herüber- und Hinüberspielen" auftreten, nimmer aber an den Begriffen. Diese bleiben geschieden, auch wenn die

*) Ebend. S. 382.

ihnen unterstehenden Formen am Kunstwerk ungeschieden erscheinen. Streng genommen dürfte daher in der Aesthetik nur von diesen drei Formen abgesondert die Rede sein, ohne dadurch historische Epochen der Kunst zu bezeichnen. Zwischen den historischen Epochen findet „Hinüber- und Herüberspielen" Statt; die Kunst des Alterthums hat ihre romantischen, die der neueren Zeit ihre classischen Formen. Wenn die Kunstgeschichte ihre Epochen mit diesen Namen belegt, so thut sie dies mit dem Bewusstsein, dass sie Bezeichnungen a potiori, nach dem Vorherrschen einer oder der andern Form an den Kunstwerken einer bestimmten Zeitepoche wählt, sie leugnet aber damit nicht, dass neben dieser vorherrschenden auch andere Kunstformen an den Werken dieser Zeit erscheinen. Oder wer hat der Odyssee, der Aeneis romantische Bestandtheile abgesprochen?

Wie aber versteht dies die Hegel'sche Aesthetik? Sie unterscheidet drei Kunstformen, aber sie unterscheidet sie historisch. Statt zu sagen, was symbolisch, classisch, romantisch sei, beschäftigt sie sich mit dem Charakter der Kunstwerke der diese drei Bezeichnungen führenden, historischen Kunstepochen. An diesen Kunstwerken finden sich aber zwei oder alle drei Kunstformen vereinigt; um an jedem von jenen zu scheiden, was jeder von diesen angehört, müsste man also nothwendig den Begriff schon haben, was symbolisch, classisch, romantisch u. s. w. sei. Statt diese logische Scheidung zu vollziehen, spielen nun die Begriffe der Kunstformen ebenso „herüber und hinüber," wie dies in den Kunstwerken häufig der Fall ist, und daraus entsteht eine vollständige Verwirrung. Die Werke der „Vorkunst" sind symbolisch; allein auch classische Werke sind es; was ist nun eigentlich das Symbolische? Dasjenige, was die Werke der classischen Kunst mit denen der „Vorkunst" gemein haben? Was ist dieses? Gibt es dafür keinen Namen, keine Erklärung? Von ihm wollen wir wissen, was es ist, das als Kunstform in allen Epochen der Geschichte der Kunstwerke sich äussert, vorherrschend in den ältesten, aber auch in der alten und neuern! Diese Begriffe uns zu geben, ist das Amt der Aesthetik, in welcher Zeit, und an welchen Kunstwerken, bei welchen Völkern, unter welchen äussern Umständen es hervorgetreten sei, geht die

Geschichte an. Der Begriff des Symbolischen bestünde, auch wenn es nie ein Kunstwerk gegeben hätte, das diesen Charakter getragen, nie eine Zeit, ein Volk, dass diesen Charakter vorzüglich gepflegt und geliebt hätte. Diese Realisirung des Begriffs ist historisch, der Begriff allein philosophisch. Mag es sein, dass er von uns durch Abstraktion von den Kunstwerken gewisser Zeiten und Völker gewonnen worden sei; in die Aesthetik als Wissenschaft gehört nur er, der fertige Begriff, nicht die Art, wie wir zu ihm gelangt sind. Gehört vielleicht Newtons Apfel, Galilei's Lampe mit in Astronomie, in die Physik?

Aber Hegel widerspricht sich selbst. Die Erklärung, die er S. 378 u. ff. von den drei Kunstformen gibt, verräth deutlich, dass er dieselben als drei über einander sich erhebende Stufen betrachtet, auf denen die Idee aus ihrem ursprünglichen Suchen der vollendeten Einheit der äussern Gestalt und innern Bedeutung zum Finden und endlich bei „hervorragender Geistigkeit" zum „Ueberschreiten" derselben sich durchringt. Folgerichtig dürfte, da die Idee doch nicht zugleich jene suchen und finden, finden und überschreiten kann, jede dieser Stufen zeitlich gänzlich von den andern geschieden, die symbolische Kunst in keiner Weise mit der classischen oder gar romantischen gemischt sein. Dennoch soll eine in die andere „hinüber- und herüberspielen," als leibhaftes Beispiel eines Ueberall und Nirgends.

Dass Hegel seine Methode, die dialektische, in der Aesthetik nicht angewandt, ist von Mehreren seiner Schüler selbst eingestanden und er hierin von ihnen verbessert worden. Er hat sie jedoch nicht ganz bei Seite gelassen, er hat sie nur in's Populäre umgesetzt und dadurch sind ihre Schwächen recht offenbar geworden. Im Wesen seiner dialektischen Methode hätte es gelegen, die ästhetischen Begriffe einen nach dem andern aus dem des Schönen durch „Umschlagen in ihre Gegensätze" entstehen zu lassen. Diese hätten sich dann von selbst als die in Gegensätzen sich verlebendigende Idee des Schönen in ihrer Entfaltung dargestellt und die apriorische Construktion der Kunstgeschichte wäre daraus so naturgemäss, wie die apriorische Construktion der Weltgeschichte aus der dialektischen Entwicklung der Idee überhaupt hervorgegangen. Dass dieser Weg in seiner Methode vor-

gezeichnet lag, haben die Schüler, die wie Vischer, Ruge und Weisse den Meister ergänzen wollten, hinreichend bewiesen. Darnach hätte entweder das Schöne die ursprüngliche Einheit des Erhabenen und Komischen als der darin sich neutralisirenden Gegensätze, oder es hätte das Schöne den Schluss als höhere Einheit der „kämpfenden" Gegensätze des Erhabenen und Komischen bilden müssen. Das Erhabene und Komische kommt aber bei Hegel gar nicht vor, ausser als Charakter bestimmter Kunstgattungen und die dialektische Fortbestimmung der Idee der Schönheit in ihren einzelnen Momenten scheint damit von ihm aufgegeben. An ihre Stelle tritt rein die geschichtliche Behandlung, die von der ältesten Kunstform anhebt und die alte und neuere hindurchschreitet. Die symbolische, classische und romantische Kunstform, von denen die letzte die symbolische in verkehrter Gestalt ist, lösen einander ab. Jeder entspricht in ihrer Art eine besondere Kunst, so dass wir eine symbolische, eine classische und eine (mehrfache) romantische Kunst haben. Jene ist die Architektur, diese die Plastik, in die dritte theilen sich Malerei, Musik und Poësie.

Die symbolische Kunstform charakterisirt es, das das Aeussere dem Innern angemessen ist; die classische, dass beides, Inhalt und Form einander schlechtweg angemessen sind, die romantische, dass das Aeussere, die Form dem Inhalt, der „Geist" geworden ist, nicht mehr entspricht, und „daher in sich zurückblickt." Demnach scheint es, wäre kein Unterschied zwischen dem Symbolischen und Romantischen; nur „sucht" dort die Idee das noch nicht, „überschreitet" die Idee hier das schon Gefundene, d. h. jene ist die Vorstufe, diese die Nachstufe des Classischen. Jenes ist eigentlich ein noch nicht Schönes, dieses ein nicht mehr Schönes, also eigentlich eine Ausartung, denn nur im Classischen, in dem Aeusseres und Inneres einander angemessen sind, erscheint die „Idee selbst in begrenzter Gestalt." Im Symbolischen hat sie ihre Gestalt noch nicht, im Romantischen hat sie sie schon wieder verlassen, in beiden entbehrt sie ihrer, beide sind daher eigentlich unschön.

Warum und worin sind sie nun doch verschieden? „In der symbolischen Kunstform ist die Idee in sich selbst noch abstrakt

und unbestimmt, hat daher auch die angemessene Erscheinung nicht an sich und in sich selber, sondern findet sich den ihr selbst äussern Aussendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber. Indem sie nun in dieser Gegenständlichkeit ihre eigenen Abstraktionen unmittelbar ahnt oder sich mit ihren bestimmungslosen Allgemeinheiten in ein concretes Dasein hineinzwängt, verderbt und verfälscht sie die vorgefundenen Gestalten." Sie kann daher nur „willkürlich ergreifen" und kommt statt der Identification nur zu einem „Anklang" von Bedeutung und Gestalt, welche „in dieser weder vollbrachten, noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebensosehr ihre wechselseitige Aeusserlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren." Dagegen wird in der romantischen Kunstform, „indem ihr Gehalt seiner reinen Geistigkeit wegen mehr fordert, als die Darstellung im Aeusserlichen und Leiblichen zu bieten vermag, die Gestalt zu einer gleichgiltigen Aeusserlichkeit," was beiläufig dasselbe ausdrückt. Im Symbolischen und Romantischen ist die Form dem Inhalt fremd, äusserlich, willkürlich, gleichgiltig, nur dass dort der Inhalt „Idee," hier „freier Geist" ist, in beiden daher nicht die Form sondern der Inhalt Hauptsache. Ihr Unterschied liegt daher nicht sowol in der Natur, als in der Zeit ihres Auftretens, oder mit andern Worten der Unterschied beider Kunstformen ist historisch, nicht ästhetisch. Die scheinbare Dialektik des Begriffs ist hier unverkennbar von der Rücksicht auf die Geschichte diktirt, in welcher die romantische Kunst der classischen folgt, die orientalisch-symbolische vorangeht, denn an sich, der Definition nach sind beide Eins. Die sogenannte Fortentwicklung stellt sich als ein Rückschritt dar, indem die Kunst, die im Classischen ihren Gipfelpunkt erreicht hat, im Romantischen hinter diesen zurück in ihren Anfang greift, vom Schönen zum Unschönen zurückkehrt. Durch den Umstand, dass der Inhalt des Romantischen, der „freie Geist," werthvoller sei, wird das Romantische nicht schöner, nachdem eingestandenermassen die Schönheit in der Angemessenheit von Inhalt und Form beruht. Alle Schönheit liegt daher nach Hegel in der Vergangenheit, die Kunst der Gegenwart und der Zukunft ist die Auflösung der Schönheit. Es gibt nur eine

Kunst, die das wahre Schöne darstellt und das ist die Kunst der classischen Kunstform, die Plastik. Die romantische Kunst ist ihr gegenüber ebensowenig echte Kunst mehr, als die Architektur es noch ist. Wir sind in der Gegenwart, wie für die Zukunft rettungslos dem Rückschritt verfallen.

Vergeblich sucht man hier nach einen Faden, um sich durch das Gewirre einander widersprechender Behauptungen hindurchzuarbeiten. Romantische und symbolische Kunst sollen sich verhalten wie Anfang und Ende, und doch sind beide Eines; alle drei lösen einander ab, und doch soll das classische Kunstwerk ebensogut symbolisch, als das romantische classisch sein können. Jede Kunstform hat ihren Ausdruck in einer besondern Kunst, die einander ebenso ablösen, wie die Kunstformen selbst, und doch greift jede Kunstform durch alle Künste hindurch. Welches Schema man anlegen mag, die Sachlage will sich ihm niemals fügen. Wenn wir bei Architektur und Plastik die Bezeichnung als symbolische und classische Kunst par excellence noch gelten lassen mögen, bei der Poësie als „romantischer Kunst" verlässt uns jede Analogie. Malerei und Musik spotten ohnedies jenes Schemas. Aber wer wagt's im Angesicht der antiken und orientalischen Dichtung die Poësie für eine „romantische" Kunst zu erklären, wenn dieser Begriff nicht gänzlich willkürlich soll umgedeutet werden? Wir lassen es uns gefallen, dass eine Art der Poësie romantisch sei, aber die Poësie? und wie reimt es sich mit diesem allgemeinen „romantischen" Charakter der Poësie, dass sie abermals in orientalische, classische, und wieder „romantische" untergetheilt werde? Das „Herüber- und Hinüberspielen" muss hier viel auf sich nehmen.

Ziehen wir die Bilanz, so möchte wenig übrigbleiben, wenn wir die Versuche, dem geschichtlichen Gange der Kunstentfaltung sich möglichst anzuschmiegen, aus dem Werke herausnehmen. Die Grundeintheilung in symbolische (orientalische), classische (antike) und romantische (christliche) Kunstform ist unverkennbar der Geschichte zu lieb gemacht. Auch der Altersrang der Künste hat einen Grad von historischer Berechtigung, wenn die Baukunst die älteste, Plastik die zweitälteste (?) und Musik und Malerei die verhältnissmässig jüngsten darstellen sollen. Mit der Poësie

aber geht es schon durchaus nicht, und der Versuch in den drei Hauptweisen der Dichtung die Analoga des Symbolischen, Classischen und Romantischen wiederzufinden ist verunglückt. Das Epos ist ebensowenig symbolisch, als die Lyrik ausschliesslich romantisch, das Drama classisch. Auch müsste dann die Ordnung eine andere sein. Statt Epos, Lyrik, Drama müsste es analog den drei Kunstformen, Epos, Drama, Lyrik heissen. Die Lyrik müsste die letzte, die Dichtung der Gegenwart und Zukunft, das Drama die der Vergangenheit sein, während es gerade für die der Gegenwart und Zukunft ausgegeben wird. So zeigt die Eintheilung überall Lücken und entbehrt jeder Systematik, indem sie sich doch das Ansehen gibt, streng systematisch zu sein.

Systematischer schon geht Vischer zu Werke und vom Standpunkte der Schule aus hat er Hegels Aesthetik unstreitig verbessert. Während Hegel von der Erörterung der Idee des Schönen gleich zur Kunst, als dessen Verwirklichung überspringt, und die übrigen ästhetischen Begriffe nur beiläufig im Gefolge der einzelnen Künste und Kunstgattungen erörtert, sendet Vischer der Realisirung der Idee in Natur und Kunst ausdrücklich die Betrachtung der Idee des Schönen an sich voraus, indem er die übrigen ästhetischen Begriffe in dialektischer Folge aus ihr entspringen lässt. Seine „Metaphysik des Schönen“ behandelt ausdrücklich die ästhetischen Begriffe als solche ohne Rücksicht auf ihre Verwirklichung in Natur und Kunst, und es ist sein Bemühen ihren innern Uebergang in einander zu entwickeln. In der Bestimmung des Schönen eng an Hegel sich anschliessend erklärt er wie dieser das Schöne als die „Gegenwart der Idee in begrenzter Erscheinung.“ Von der Hereinziehung des Gehalts in die Schönheit gilt Alles, was wir oben für die Trennung von Gehalt und Form angeführt haben. Zwar möchte Vischer den Fragepunkt verwischen, indem er meint, aus dem Auftreten gegen die Werthunterscheidung des Gehalts gehe jene „formalistische Kunstbeurtheilung“ hervor, „welche die Wahrheit, dass im Schönen Alles auf die Form ankomme, dahin verkehre, dass sie meint, es sei damit eine Abstraktion vom Stoffe gerechtfertigt, während umgekehrt je mehr man auf die Form dringe, desto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintrete — grosse Form sei nur durch

grossen Gehalt möglich und Formvollendung bei geringem Gehalt sei in der Nähe bedeutungslos.“ Allein sein Satz ist so unrichtig wie das Beispiel, das er gibt, und aus dem er sich selbst widerlegt. „Man stelle neben ein in der Form vollendetes Landschaftgemälde, Thierstück oder Genrebild, worin Menschen in anspruchslosem Zustande dargestellt sind, ein historisches Gemälde, worin ein grosser weltgeschichtlicher Akt schlecht dargestellt ist. Hier hat das erstere ohne Zweifel ästhetischen Vorrang; allein der Fall ist nicht richtig gewählt. Man stelle vielmehr neben jene ein Gemälde der letzteren Gattung, das ebenfalls meisterhaft in der Form ist. Jetzt steht dieses ohne Frage höher als jene.“ Allerdings! aber warum? weil der Gehalt höher steht, als jener Gehalt. Warum sagt doch Vischer im ersten Fall ausdrücklich, jenes meisterhafte Landschaftsgemälde stehe ästhetisch höher, als das schlechte Historiengemälde; im letztern bloss, das meisterhafte Historiengmälde stehe höher als das meisterhafte Landschaftsgemälde. Weil er selbst fühlt, dass, was es höher stehen macht, im letztern Fall nicht das Aesthetische, sondern der innere ethische Werth des Gehalts ist. Schlagender hätte er sich selbst nicht widerlegen können. Denn nicht das leugnet der formalistische Aesthetiker, dass das formell meisterhafte, ethisch gehaltvolle Werk höher stehe als das formell meisterhafte, ethisch minder gehaltvolle, sondern nur dass es ästhetisch höher stehe. Die Summe aus zwei Werthen ist doch immer grösser, als die nur aus einem. Aber der ethische Werth ist disparat vom ästhetischen. Die spekulative Vermengung beider erscheint nur um so greller. Formvollendung bei geringem Gehalt bleibt ästhetisch bedeutend, mag sie auch ethisch noch so geringfügig sein, während formelle Mangelhaftigkeit auch beim trefflichsten Gehalt aus ästhetischem Gesichtspunkt verwerflich erscheint. Der Satz, dass nur grosser Gehalt grosse Form möglich mache, ist daher nur in Bezug auf den Künstler richtig. Dieser wird ohne Begeisterung für einen grossen Gehalt auch selten zu grossen Formen für denselben sich erheben. An sich aber ist grosser Gehalt in kleiner Form eben so gut ästhetisch denkbar, als umgekehrt. Wenn daher Vischer sagt: „der würdigste Gehalt des Schönen liege in den sittlichen Mächten des öffent-

lichen Lebens," so hat er insofern Recht, als die Wahl dieses „würdigsten" Gehalts dem Künstler in der Form sittlicher Forderung als Pflicht auferlegt erscheint, aber nicht insofern, als ob die Aesthetik diese Forderung erhöbe. Wenn er weiter diesen „würdigsten" Gehalt im „geschichtlich-politischen" sieht, so verwechselt er die Pflicht des Künstlers als Bürger mit der als Künstler. In letzterer Eigenschaft darf der Gehalt seines Werkes abgesehen von der Form ihm gleichgiltig sein, in der erstern nicht. Als Bürger, als Mensch hat er das Was, als Künstler nur das Wie seines Werks zu berücksichtigen. Nur dieses, nicht jenes geht die Aesthetik an. Ihre Welt ist die Form und nur die Form. Vischer fühlt dies auch recht wohl, indem er den sittlichen nur den würdigsten Gehalt des Schönen nennt. Es gibt also noch andere minder würdige, die nichtsdestoweniger in schöner Form erscheinen. Wenn aber dies, wer entscheidet, welcher würdiger und minder würdig sei? Schwerlich wieder die Aesthetik, denn diese nimmt wie wir sehen, den würdigsten wie die minder würdigen in die schöne Form auf. Diese Wahl und Beurtheilung bleibt ohne Zweifel einem andern Felde überlassen. Und welches könnte dies sein, als das der Ethik?

Andererseits gesteht Vischer selbst, dass die „Zufälligkeit," wie im Hegel's ganzen System, so insbesondere in der Aesthetik „nicht zu ihrem vollen Rechte komme." Darin liegt nach ihm der Grund, warum die Aesthetik „zu unmittelbar" auf „substantiellen Gehalt" hindrängt*); d. h. auf Gehalt überhaupt, denn die absolute Alleinslehre kennt keinen andern als den „substantiellen" Wenn nun Hegel „zu unmittelbar" auf den Gehalt hindrängt, wie sehr und wie weit darf die Aesthetik darauf hindrängen? So weit, dass stets nur der „würdigste" Gehalt gewählt werde? Dann wäre das Reich des Schönen sehr beschränkt. Oder auch minder würdiger? Welcher Gehalt ist dann „unwürdig?" Vielleicht der „unsittliche?" Gewiss. Ist es aber die Aesthetik, die über Sittlichkeit und Unsittlichkeit zu richten hat?

*) Aesth. I. S. 135.

Und anderwärts sagt Vischer selbst*): „das Schöne ist reine Form." Also doch ohne Rücksicht auf würdigen oder unwürdigen Gehalt? Es ist schwer sich nicht zu widersprechen, wenn man wie Vischer ruhelos zwischen richtiger eigener Erkenntniss und dem Ansehen der Schule herumgetrieben wird. Er ist zu sehr Aesthetiker, um den reinen Formwerth des Schönen zu verkennen, er möchte aber doch gern auch den Hegel'schen substantiellen Gehalt retten. Er weiss, dass Hegel „zu unmittelbar" auf diesen losgeht, aber er hat nicht den Muth es auszusprechen, dass er als Aesthetiker gar nicht auf ihn loszugehen hat. So entsteht eine Halbheit, an der Vischer's ganzes, übrigens in so Vielem ausgezeichnetes Werk krankt und die seine ästhetische Formeinsicht sich nie von der fremdartigen Rücksicht auf den Stoff ganz ablösen lässt, soviel Anstalten er dazu auch an vielen Orten macht. Er ist dem Unterschiede zwischen stofflicher und reiner Formwirkung ganz auf der Spur, er lässt ausdrücklich nur diese als ästhetische gelten, er macht darüber die vortrefflichsten Bemerkungen, ohne zu gewahren, dass er selbst mit seiner Erklärung des Schönen als begrenzter Erscheinung des „substantiellen Gehalts" völlig in der Stofflichkeit drinnen befangen ist, denn eben dieser „substantielle Gehalt," der nach ihm zum Schönen, trotzdem dass Hegel „zu unmittelbar" auf ihn gedrungen hat, doch immer noch gehört, ist ein rein Stoffliches. Dadurch verwirrt sich ihm Alles und sein richtiger ästhetischer Takt stösst allenthalben auf Widersprüche mit seiner Theorie. Wie das Schöne im „Stofflichen" ruht, so kann es nicht nur einen „würdigsten," es kann nur einen „würdigen" Gehalt geben und die Mannigfaltigkeit der Formwelt des Schönen schrumpft zusammen zu einem engen moralisch abgezirkelten Gebiet. Das will Vischer selbst nun am allerwenigsten und so dreht er und windet sich zwischen der strengen Consequenz seines Prinzips und seinem unendlich ausgebreiteten Formsinne so lange hindurch, bis er alles Formschöne auch auf einen leidlichen substantiellen Gehalt gebracht hat, um es bei der Idee hoffähig zu machen. Die Schönheit bedarf aber keines „Gehalts;" sie geht überall frei

*) Aesth. §. 55

ein und gefällt durch sich selbst ohne moralisch-politischen Empfehlungsbrief.

Vischer hat es an Hegel ausdrücklich getadelt, dass „er die Mittel seiner Dialektik nicht in Bewegung gesetzt habe, um das Erhabene und Komische als innere Momente des Schönen an sich zu entwickeln, sondern diese Formen in die weitern bestimmten Theile des Systems zerstreut habe*).“ Mit ihm suchten Weisse und Ruge, wenn auch von verschiedenen Seiten aus diesen Mangel zu heben, indem sie alle Drei „jene gegensätzlichen Formen als innere Momente des Schönen überhaupt abhandelten.“ Nur in der Stellung weichen sie von einander ab. Weisse stellt das Erhabene an den Ausgang, Ruge nach Solgers Vorgang an den Eingang des Schönen. Dieser sieht es als werdende, jener „als Bewegung über das Schöne hinaus in die Sphäre des Guten und Sittlichen“ an**). Damit hört es, wie Vischer sehr richtig erkennt, auf ein Schönes zu sein, indem es vielmehr ein Sittliches wird. Ebensowenig ist es werdende Schönheit, wie Solger behauptet, indem „die Idee sich durch ihre Thätigkeit in die Welt herabbegebe***).“ Zwar scheint, wie Vischer bemerkt, „diese Stellung des Erhabenen wesentliche Gründe für sich zu haben. Soll die Erscheinung mit der Idee gesättigt sein, so muss die Bewegung von dieser ausgehen; diese Bewegung, dieses Hineinbrechen der Idee in die Wirklichkeit ist ein noch formloser Kampf, aus welchem die klar begrenzte Gestalt sich erst entwickelt, und ebendies scheint das Erhabene zu sein.“ Wir fügen bei, dass dies wieder nur unter der Voraussetzung gelte, dass das Erhabene, durch irgend einen wesentlichen Inhalt, die Idee erzeugt werde. Ist der Inhalt ästhetisch gleichgiltig, so fällt damit auch die Nothwendigkeit eines „Hereinbrechens“ der Idee in die Wirklichkeit als alleiniger Bedingung des Erhabenen von selbst. Dies „Hereinbrechen“ der Idee in die Wirklichkeit ist abermals nur ein Rest Solger'scher Theosophie, den die Hegel'sche Aesthetik in ihre Sprache übersetzt hat.

*) Aesth. I. S. 215. Ueb. d. Erh. und Komische S. 16 u. 17. krit. Gänge II. 348. 349.

**) Aesth. §. 24.

***) Aesth. §. 84.

Es leidet keine Frage, dass die Gottheit, wo sie unmittelbar in die Wirklichkeit „hereinbräche,“ erhaben erscheinen müsste, weil sie selbst unermessliche Kraftäusserung ist; daraus folgt aber noch gar nicht, dass überall wo Erhabenheit erscheint, ein „Hereinbrechen“ der Gottheit gefordert werde. Nicht die Gottheit, die Form, in der sie erscheint, und die auf die Wirksamkeit ungeheurer Kräfte zurückdeutet, ist es, die das Gefühl des Erhabenen erzeugt, es mögen nun diese Kräfte was immer für welche sein. Die Gottheit in ihrer Kraftfülle ist erhaben, aber nicht überall, wo Kraftfülle das Gefühl der Erhabenheit erzeugt, muss die Gottheit sein. Nicht der Besitzer der gewaltigen Kraft, die Kraft selbst gefällt und der Besitzer nur um ihretwillen.

Die vermeintlichen Beispiele Solgers, dem hier Hegel stillschweigend sich angeschlossen hat, beweisen nichts. „Der harmonischen Gestalt unseres Planeten gingen jene Revolutionen voran, deren Vorstellung und deren Zeugen so erhaben sind. Die Völker waren kriegerisch stark, ehe sie sich zum Schönen erhoben, und die orientalische Kunst mit ihrer räthselhaften Erhabenheit war vor der griechischen.“ Also weil gewisse erhabene Erscheinungen historisch vor gewissem Schönen vorangingen, soll der Begriff des Erhabenen vor dem des Schönen stehen? Welche Verwirrung! Als ob jedes Schöne erst erhaben gewesen sein müsste, ehe es schön sein darf! Erhaben sind jene angeführten Beispiele wohl, aber nicht, weil sie nachher sich zum Schönen auflösten, sondern weil sich in ihnen die Wirkung gewaltiger, die unsern unvergleichbar überragender Kräfte verräth.

Dabei ist es ein Grundirrthum anzunehmen, das Erhabene und Schöne unterschieden sich dadurch, dass dieses gestaltet, jenes gestaltlos sei. Wäre das Erhabene gestaltlos d. h. trüge es keine Verhältnisse an sich, die wahrnehmbar zu werden vermöchten, so gehörte es gar nicht in die Aesthetik. Nur Aeusseres und Aeusserung ist ästhetisch und jedes Aeussere und jede Aeusserung zeigt Verhältnisse. Vischer fühlt dies so richtig, dass er das Erhabene nur im „gewissen Sinne“ gestaltlos zu nennen wagt, und ausdrücklich darauf besteht, es müsse auch in dieser „Gestaltlosigkeit“ schön sein. Wie aber soll es dies nach seiner eigenen Erklärung, wenn es „gestaltlos“ ist? Die Gestaltlosigkeit

„im gewissen Sinne“ ist also auch wieder keine Gestaltlosigkeit. Er drückt dies so aus, dass er sagt: „das Erhabene im ästhetischen Sinne sei nicht Kampf, wodurch Schönheit entstehe, sondern der Kampf selbst müsse schön aussehen.“ Mit andern Worten, der Kampf selbst müsse Gestalt und zwar schöne Gestalt annehmen. Wahr ist's nun, dass Kämpfe, je grösser die Kräfte der Kämpfenden sind, desto erhabener sich darstellen, aber muss denn jedes Erhabene ein Kampf sein? Ist nicht der olympische Zeus gerade desshalb so erhaben, weil er kampflos ist? Ist das endlose Meer in seiner Ruhe und Unbewegtheit nicht erhaben? Freilich ruhen in seinen Tiefen gewaltige Kräfte, aber nicht ihr Kampf, sondern ihr Schlummer ist es, der die ruhende See so erhaben macht.

Der Urquell jenes Irrthums ist in dem Satze zu suchen, dass alle Schönheit persönlich oder zur Persönlichkeit wenigstens hinstrebend sei. Wenn dies irgend einen Sinn haben soll, kann es offenbar nur bedeuten, dass die menschliche Gestalt allein das Mass der Schönheit und alles Schöne nur schön sei, indem es sie selbst ist, oder wenigstens ihr sich nähert. Diese „Gestalt“ ist's, die dunkel für die Gestalt der Schönheit selbst gilt, und das Erhabene heisst „gestaltlos,“ insofern sich die Gottheit als das Erhabene *κατ' ἐξοχήν* der menschlichen Gestaltung entzieht. Das ist an's Licht gezogen der wahre Sinn der ganzen Lehre. Die Verwechslung, die ihr zu Grunde liegt, besteht in der Identificirung von Schönheit und Beseelung. Wenn Beseeltsein Schönheit wäre, dann müsste jedes menschliche Individuum ohne Ausnahme schön sein. Will man aber unter schönen Menschen nur schönbeseelte Individuen verstehen, so gesteht man schon damit, dass nicht Beseelung allein, sondern gewisse Formen, in denen sie sich ausprägt, Schönheit verleihen. Folgerichtig liegt das wahre Schöne dann in diesen Formen und wir dürfen aussprechen, dass diese Formen auch ohne wirkliche Beseelung den Charakter der Schönheit aufrechthalten müssten. Des gemischten Reizes, welchen die wirkliche Beseelung hinzufügt, würden wir dann ohne Schaden für die reine Schönheit entbehren können.

Indem Vischer jene nicht absolute Gestaltlosigkeit des Erhabenen richtig ahnt, ist er doch zu sehr Mann der Schule,

um sich von dem Vorurtheil des nothwendigen Beseeltseins des Schönen losreissen zu können. Die Hegel'sche Dialektik liegt wie ein Bann auf ihm und erdrückt seine bessere Einsicht mit ihrer eisernen Umarmung. Das Schöne muss einmal in der Harmonie des Innern und Aeussern, des unendlichen Gehalts und der endlichen Form liegen und dem gemäss in sich einen doppelten Gegensatz umfassen, nur dass er dem Meister treuer als dieser sich selbst das Schöne „als die Einheit gemäss dem Gesetze des Begriffs vor seine Gegensätze" stellt. Der Gegensatz, der sich daraus entfaltet, hat etwas so Bestechendes und mathematisch Prägnantes, dass er mehr als jeder andere aus der Hegel'schen Schule eingehende Darstellung und Prüfung verdient. Er fordert diese um so mehr, da in der Aesthetik wenigstens Vischer heglischer als Hegel selbst und der wahre Repräsentant der auf die Aesthetik angewandten dialektischen Selbstentwicklung ist.

§. 83. „Jede wahre Einheit enthält den Gegensatz als Möglichkeit in sich, sie bethätigt sich als Einheit, indem sie ihn in die Wirklichkeit entlässt, wodurch er, weil die Entgegengesetzten Glieder derselben Einheit sind, zum Widerspruche wird. Ebenso erschliesst sich die Einheit des einfach Schönen gemäss ihrem eigenen Gesetz zum wirklichen Widerstreit der Momente; es tritt aber darum keineswegs aus seinem eigenen Kreise heraus, vielmehr was sich entfaltet, ist nur eine Bewegung und Gährung im Schönen selbst und dieses muss aus dem Streite wieder zu seiner Einheit sich herstellen."

§. 84. „Das Bild ist in seiner Einheit mit der Idee, worin das Schöne besteht, zwar das eigene, von ihr untrennbare Gebilde der Idee, dennoch aber die unselbstständige Seite des Ganzen, da es von dieser erst so durchdrungen sein muss, dass es sich so zum reinen Scheine und zur reinen Form aufhebt, wenn es seine Geltung haben soll. Soll daher die Einheit des Ganzen sich als lebendiger Gegensatz bethätigen, so muss die Entgegensetzung zuerst von der wesentlich selbstständigen Seite ausgehen. Die Idee reisst sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, los, greift über dieses hinaus und hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht der erste Widerstreit im Schönen, das Erhabene."

Wir lassen den Streit über logische Grundsätze bei Seite und wenden uns unmittelbar an den Kern der Sache. Das Erhabene entsteht durch das „Uebergreifen der Idee über das Bild,“ wie das Schöne durch die Einheit der Idee mit dem Bilde; es lässt sich ahnen, dass es ebenso ein Uebergreifen des Bildes über die Idee geben werde und wir werden neugierig sein zu erfahren, was dieses zu bedeuten habe. Die Erklärung des Erhabenen stimmt noch mit der Hegel's überein, der das Erhabene in das „Ueberragen der Idee über die Erscheinung“ setzt. Fragen wir ferner, was dies „Ueberragen“ zu bedeuten hat, so heisst es, dass „das Bild im Erhabenen durch das Ueberwachsen der Idee als das erscheint, was nicht die Idee ist.“ Nun ist freilich nach §. 30 S. 92 das Bild dasjenige, „worin die Idee als in einem räumlich und zeitlich begrenzten Einzelnen vollkommen verwirklicht erscheint,“ so dass also ein Bild, das nicht die Idee ist, eigentlich kein Bild wäre, allein im Erhabenen „ist das Eine Individuum zugleich als wesentliche Erscheinung in der Idee und zugleich als verschwindend gegen ihre Allgemeinheit gesetzt.“ Dies ist allerdings „ein Widerspruch,“ allein eben „dieser Widerspruch ist das Erhabene.“

Wir geben nun sehr gerne zu, dass es ein Widerspruch sei, wenn im Erhabenen das Individuum die Idee in sich aufnehmen soll, gegen deren „Allgemeinheit“ es doch als Einzelnes „verschwindet.“ Nur scheint uns dann das Schöne nach ein ärgerer Widerspruch zu sein, in dem die Idee in begrenzter Erscheinung „vollkommen“ gegenwärtig sein soll. Wir begreifen nicht, wie das Einzelne zugleich das Allgemeine „ganz“ sein und doch wieder gegen dasselbe „verschwinden“ soll. Was thut dies aber? Es soll ja gar nicht geleugnet werden, dass dies ein Widerspruch sei, gerade dass es dieser ist, macht das Erhabene.

Weisse, der diesen „Widerspruch“ nicht als das Wesen des „Erhabenen“ erkennt, wird von Vischer ausdrücklich zurechtgewiesen. Weisse sagt*) „in der bestimmten Erscheinung machten diejenigen irrationalen Verhältnisse ihre Erhabenheit aus, die nicht der Erscheinung als solcher angehörten, sondern innerhalb

*) Aesth. S. 140.

ihrer selbst über dieselbe hinauswiesen, indem sie als Erzeugnisse einer ausserhalb ihrer wirkenden Kraft sich kundgäben," so dass „jedes endliche Ding nicht nur ins Dasein gerufen, sondern auch wieder verneint und in den allgemeinen Fluss aller Dinge zurückgenommen werde." Hier ist kein Widerspruch, denn das Einzelne eben ist das schlechthin „aufzuhebende," und indem es gegen das „Allgemeine verschwindet," erscheint dieses „erhaben." Dabei bleibt allerdings der Mangel, dass es nur ein Erhabenes geben soll, nemlich das Allgemeine, das Alles aus sich „heraussetzt" und in sich zurücknimmt, aber es ist doch wenigstens Eines. Vischer'n aber genügt nicht, dass das Einzelne gegen das Allgemeine nicht sei, es muss auch noch das Allgemeine trotz dem im Einzelnen sein, damit „ein Widerspruch" herauskomme. „Die Idee, sagt er, bleibt ganz Präsenz, aber die einzelne Präsenz derselben weist über sich in die unendliche Präsenz hinein, in welcher aber mit allem Andern eben auch die einzelne vorliegende Präsenz, obwohl aufgehoben, doch ebensosehr gesetzt ist." Man frägt billig, wenn die Idee ganz präsent ist, warum weist sie noch über sich hinaus? In was ausser ihr, da sie ganz im Einzelnen ist, will sie noch weisen? Offenbar thut sie das Alles nur, damit der Widerspruch herauskomme.

Aber warum denn dieser Widerspruch? Wir würden verlegen sein, auf diese Frage zu antworten, wenn uns Vischer nicht selbst zuvorgekommen wäre. In der That niemand Anderer als Kant ist der Vater dieses „Widerspruchs" im Erhabenen. Zwar hat er sich selbst sorgfältig gehütet, das Erhabene für einen Widerspruch zu erklären, allein man darf „seiner Darstellung nur mit Wenigem nachhelfen, um den Begriff des Widerspruchs (wie ihn Vischer darstellt) in ihr zu finden." Dieses „Wenige" besteht darin, dass man einen „Widerstreit" für einen „Widerspruch" und den Conflict zweier subjektiven „Geistesvermögen" für einen realen Widerspruch im Objekte erklärt. Die Erklärung Kants vom Erhabenen verlangt, dass die „Anschauung desselben die Idee der Unendlichkeit mit sich führe," die vom Geiste gedacht, von der Einbildungskraft aber vergebens zu umfassen erstrebt, das „Gefühl eines Vermögens des Gemüths erzeugt, dass jeden Massstab der Sinne übertrifft." Das eigentlich Erhabene

dabei ist der Geist, dessen unendliches Vermögen fühlbar wird; nicht der Gegenstand, „dessen Beurtheilung jene Stimmung des Gemüths veranlasst*).“ Der Conflict liegt in der doppelten Aufgabe des Auffassens und Zusammenfassens, deren erstes immer fortgeht, während das letztere, je weiter es fortschreitet, desto schwieriger und das Zusammengesetzte desto undeutlicher wird. „Es ist ein Fortschreiten und ein Zurücksinken, zugleich ein Halten und Verlieren und diese Bewegung hat ihren Grund im Gegenstande, der in jedem Moment seine Grenze aufzuheben im Begriffe ist und sie doch festhält, der in der Grenze über die Grenze hinausgeht**).“ Vischer vergisst vielleicht absichtlich zu bemerken, dass Kant hier blos vom Mathematisch-Erhabenen spricht, wo ein solches Verschieben der Grenze in's Unendliche allerdings statthat, darin aber nichts weniger als ein Widerspruch liegt. Nicht „festgehalten“ wird die Grenze, sondern stets weiter verschoben; das Festgehaltene wird als Theil des Unendlichen, nicht als dieses selbst festgehalten. Wenn Vischer dies „eine Bewegung des Verschwindens,“ ein „Verschweben im Bleiben, ein Bleiben im Verschweben“ nennt, so bemüht er sich künstlich einen Widerspruch zu erzeugen, wo keiner ist, denn die fortschreitende Einbildungskraft hebt das Gemessene, Begrenzte zwar jedesmal als Ganzes auf, hält es aber als Theil fest, also in zwei verschiedenen Rücksichten. Ein Widerspruch entstünde, wenn sie den Theil, den sie als Ganzes aufgehoben hat, nun doch als Ganzes festhalten wollte, wie Vischer thut, indem er das Einzelne gegen das Ganze verschwinden und doch zugleich das Ganze sein lässt, aber wer sieht nicht, dass dies ganz etwas Anderes ist, als was Kant will. Um den Widerspruch bei Kant zu finden, muss man ihn erst hineinlegen, und noch dazu seine Erklärung vom Mathematisch-Erhabenen für die vom Erhabenen überhaupt nehmen. Im Erhabenen selbst liegt nichts davon.

Dagegen liegt allerdings ein Widerstreit in dem subjektiven Eindruck des Erhabenen. Das Erhabene deprimirt und erhebt zugleich, es schlägt nieder und richtet auf, jenes durch

*) Kr. d. Urthlskft. §. 22. S. W. VII. S. 106.
**) Vischer I. S. 222.

das Missverhältniss unserer und der ungeheuren Kräfte, die es selbst oder deren Resultat es ist, dieses durch das rein objektive Wohlgefallen, das wir am Anblick so gewaltiger Kraftäusserungen finden. Der Vergleich zwischen unsern und den Kräften des Erhabenen, der zu unserm Nachtheile ausfällt, macht, das wir uns selbst missfallen, uns gedrückt und armselig erscheinen; das gewaltige Kraftmass selbst erregt dagegen unser Wohlgefallen, indem wir uns selbst in unserer Kleinheit vergessen und rein dem Eindruck der Grösse und Stärke der wirksamen Kräfte uns hingeben. Das Erhabene gefällt uns, indem wir selbst uns missfallen. Dieser Widerstreit unserer Urtheile nach entgegengesetzten Richtungen ist es, den wir in der Stimmung durch das Erhabene gewahren. Das Erhabene selbst ist unschuldig daran, denn es ist nur das eine Glied des Verhältnisses, dessen anderes unser eigenes Kraftmass bildet. Ohne diese Beziehung auf uns, die schon das Wort „Erhabenheit" ausdrückt, entstünde gar keines. Das Erhabene ist ein Verhältnissbegriff und richtet sich nach dem Massstab der Vergleichung. Je nachdem dieser kleiner oder grösser ist, kann es mehrfache Arten der Erhabenheit geben, während die obige Erklärungsart jederzeit nur ein Erhabenes zulässt. Gegen das Unendliche der Idee „verschwindet" Alles, und verrinnt zuletzt Jedes, von welcher Seite man die Betrachtung beginnen mag, in denselben endlosen Abgrund der Idee.

Jener vermeinte „Widerspruch" im Erhabenen entspringt aus seiner dialektischen Stellung zum Schönen. Solger, Weisse, Ruge, die das Erhabene vor oder hinter das Schöne stellen, hatten nicht nöthig, in demselben einen Widerspruch zu finden, weil sie die Idee über dem Bild und nicht zugleich im Bilde suchten. Dies ist, wenn überhaupt das Wesen des Erhabenen im Verhältniss der Idee zu Bilde gesucht werden soll, dem Sprachgebrauche jedenfalls angemessener. Um soviel als das Allgemeine vollkommener als das Einzelne gedacht wird, um soviel erhebt sich im Erhabenen die Idee über das Bild. Die Stellung vor oder nach dem Schönen überhebt das Erhabene der Nothwendigkeit selbst schön zu sein. So braucht die symbolische Kunst des Orients noch ebensowenig schön zu sein, als das Sittliche, Innerliche, insofern es nicht in die Erscheinung tritt, mehr

für schön gilt. Allein Vischer stellt das Erhabene in's Schöne, und sogleich entspringt der Widerspruch, weil die Idee zugleich über und ganz im Bilde gegenwärtig, zugleich erhaben und schön sein soll. Der Widerspruch ist also Folge der dialektischen Stellung des Erhabenen, die dasselbe als einen Gegensatz im Schönen, nicht zum Schönen betrachtet, wie es dem Gesetze des dialektischen Fortschritts nach eigentlich sein müsste. Nach diesem müsste auf die Schönheit ihr Gegensatz — also die Hässlichkeit — und auf beide ein Begriff folgen, in welchem diese beiden sich aufhöben. Weisse hat daher consequenterweise das Hässliche in den dialektischen Fortschritt aufgenommen. Vischer aber bestimmt die Schönheit als Einheit des Erhabenen und Komischen, als Gegensätze in der Einheit, und daher der Widerspruch im Erhabenen.

Wir sagten eben, dass sich erwarten lasse, wo ein Ueberragen der Idee über das Bild und eine Einheit beider stattfinde, da werde es auch an einem Ueberragen des Bildes über die Idee nicht fehlen dürfen und waren neugierig, mit welchem Namen sich ein Solches belegen lasse. Indem Hegel in das Erste das Wesen des Symbolischen legt, dem er das Romantische entgegensetzt, musste consequenterweise das Wesen des Romantischen in jenem „Ueberragen des Bildes über die Idee“ bestehen. Statt dessen ist aber das Romantische ein noch gesteigertes Ueberragen der Idee über das Bild. Denn es ist zwar ein „Ueberschreiten“ der Einheit zwischen Idee und Bild, innerer Bedeutung und äusserer Gestalt, aber nicht nach der Seite des Bildes, wie man des Gegensatzes halber erwarten sollte, sondern nach der „der vorragenden Geistigkeit.“ Denn das Romantische, als das „Höhere gegen die schöne Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren sinnlichen Gestalt“ negirt diese ausdrücklich, denn „der Geist kann sein entsprechendes Dasein nur in seiner heimischen eigenen geistigen Welt der Empfindung, des Gemüths, überhaupt der Innerlichkeit finden.“ Billig kann man hier fragen, ob er dann überhaupt noch schön sei? Allein „für diese letzte Kunststufe ist die Schönheit des klassischen Ideals und desshalb die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemässesten Inhalt kein Schönes

mehr *)." Die letzte Stufe der Kunst ist das Unschöne, die erste die Nochnichtschöne. Ihr ist die Schönheit etwas „Untergeordnetes;" sie wird zur geistigen Schönheit des an und für sich Inneren, als der „in sich unendlichen geistigen Subjektivität."

Hier stossen wir auf einen alten Bekannten. Das „Gemüth" lächelt uns an der Stelle der Schönheit freundlich an. Und da wir nun bei der Masse desjenigen angelangt sind, was sich „nicht sagen," „nicht zeichnen, nicht malen, nicht spielen," weder optisch noch tonisch darstellen, sondern nur empfinden und fühlen lässt, so sind wir auch aus dem Gebiet der wissenschaftlichen Aesthetik hinaus.

Wir kehren zurück. Statt einen Gegensatz zum Symbolischen zu bilden, wiederholt sich dieses vielmehr im Romantischen. Hegel ist hier, seine Dialektik verleugnend, der Methode Schellings getreu geblieben. Was ist nun das Ueberragen des Bildes über die Idee? Im Erhabenen ist hinter dem Bilde zuviel, hier scheint es, wird zu wenig hinter demselben sein müssen. Dort ist mehr, als zu sein scheint, hier scheint mehr, als ist. Hier „entsteht ein neuer Widerspruch, nemlich in der negativen Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee gibt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt und ohne sie als das Ganze behauptet **)."

Dieser Widerspruch ist das Komische ***). Da dasselbe der Gegensatz des Erhabenen sein, zugleich aber im Schönen beharren soll, so muss es zuerst ein Ueberragen des Bildes über die Idee und zugleich im Bild mit der Idee Eins sein. In diesem zugleich Ueber- und Einssein mit dem Bilde lag der Widerspruch im Erhabenen, folglich müsste der Widerspruch im Komischen im zugleich Ueber- und Einssein des Bildes mit der Idee liegen. Das Bild müsste mehr scheinen als die Idee und doch nicht mehr sein †).

*) Hegel Aesth. II. S. 122.

**) Vischer I. S. 334.

***) Zum Beweise, wie wenig Uebereinstimmung die dialektische Begriffsbewegung verbürgt, diene, dass derselbe Gegensatz des Erhabenen, den Vischer im Komischen findet, von Weisse in das Böse, von Ruge und K. Fischer in das Hässliche, von Rosenkranz in das Gefällige gesetzt wird.

†) Das Erhabene gefällt, indem wir uns missfallen; das Komische missfällt, indem wir uns gefallen.

Damit ist aber nicht gesagt, dass das Bild ohne die Idee sein will, sich gegen sie empört, „sich ihr widersetzt und im Gegensatz gegen sie sich als das Ganze behauptet.“ Das Bild braucht nicht ohne die Idee sein zu wollen, es scheint nur noch mehr zu sein, als es d. h. die Idee in ihm ist. Dieser Schein an sich ist nicht komisch, er würde es erst, wenn die Meinung von Seite des Bildes hinzuträte, das zu sein, was es nicht ist, sondern nur zu sein scheint, während es doch augenscheinlich wäre, dass diese Meinung falsch sei. Wo diese Meinung nicht vorhanden ist, entsteht nicht Lachen, sondern Aerger oder Mitleid. Der sich aufblähende Frosch ist nicht komisch, weil er überhaupt aufgebläht ist, sondern weil er nun meint, ebensogross zu sein, als der Stier. Er selbst ist nur dumm, nicht komisch; das letztere wird er erst für den Beschauer, der beides vergleicht, den Thatbestand und Meinung. Wie sehr dies Vischer anerkennt, sieht man, denn er nimmt daher seine Erklärung des Komischen, deren scharfsinnige Entwicklung von Jean Paul stammt. Alle Komik setzt einen subjektiven, wirklichen oder doch vermeinten Irrthum voraus, der dem aussen stehenden Beschauer einleuchtend ist und dessen Evidenz er auch dem Fremden unterschiebt. An sich ist das Komische nur ungeschickt, erst die Voraussetzung besserer Einsicht macht es komisch. Auch das Leblose wird komisch, dem man Einsicht unterlegt.

Gegen Vischer's Schilderung des komischen Vorgangs, die sich eng an Jean Paul anschliesst, wäre daher gar nichts zu bemerken, lediglich gegen die Art, wie er dasselbe dialektisch entwickelt. Ihm geht der Begriff des Hässlichen voraus, der dadurch entsteht, dass das Bild ohne die Idee sein will, während „es doch ohne die Idee nichts ist.“ Als Solches wäre es aber nicht komisch. Um dies zu sein, muss sich das Hässliche selbst für schön halten d. h. es muss nicht nur zugeben, dass es ein Schönes gebe, sondern dass es selbst das Schöne sei; es muss, indem es die Idee leugnet, ihr Dasein zugestehen, indem es sich selbst dafür ausgibt. In dieser „Selbstbesinnung“ wird das Hässliche komisch.

In diesem Gang ist die Erklärung, die Jean Paul vom Komischen gibt, genau beobachtet. Der Hässliche, der sich für schön

hält, wird dadurch komisch; ebenso das „Bild," das losgerissen von der „Idee" sich selbst für die „Idee" ausgibt. So wie der sich für schön haltende Hässliche nur für den Zuschauer, der einen richtigern Begriff vom Schönen hat, oder für sich selbst in einem lichten Moment komisch wird, so das sich selbst für die „Idee" ausgebende „Bild" nur für den Beschauer oder für sich selbst bei richtigerer Erkenntniss.

Dieser Vorgang ist sicher komisch, und wir, die wir klüger sind, belachen das sich für die „Idee" haltende „Bild," wie jenen eitlen Hässlichen von ganzem Herzen. Fast aber wären wir geneigt auch den zu belächeln, welcher irgend einen komischen Vorgang für das Komische selbst hält. Jener Vorgang ist eben so gut ein blosses Beispiel des Komischen, wie der des eitlen Hässlichen selbst und kann keineswegs für den Begriff des Komischen gelten, dem es eben so gut untersteht, wie jeder andere komische Vorgang überhaupt. Es thut nichts zur Sache, dass das Komischerscheinende dort das „Bild," hier der eitle Hässliche ist, da doch der Vorgang mit dem „Bilde" derselbe, wie der mit dem sich für schön haltenden hässlichen Einzelnen ist. Vielmehr steht hier das „Bild" nur für den Einzelnen, „Idee" nur für das Allgemeine, und der Einzelne, der sich für das Allgemeine hielte, müsste dem Draussenstehenden, der ihn mit dem Allgemeinen vergleicht, oder sich selbst in nachfolgender Besinnung gleichfalls komisch erscheinen.

Bei dem komischen Vorgange, den wir hier vor uns haben, gilt das Nemliche, was wir oben von Solgers Symbolischem und Allegorischem bemerkten, es ist ein Drama, das vor uns aufgeführt wird, und bei dem, wie dort das Absolute, so hier das „Bild" im Gegensatze zur Idee sich selbst lächerlich macht. Aber dass wir es komisch nennen, entspringt aus dem Begriff, den wir vom Komischen haben, und der sich in ihm realisirt findet. Das aufgeführte Drama ist ein Komisches, weil es das Komische an sich trägt. Die spekulative Aesthetik macht es umgekeht: sie nimmt dieses Beispiel des Komischen für das Komische selbst.

Aber dieses dahin gestellt, ist denn dieses Komische wirklich der Gegensatz jenes Erhabenen?

Das Erhabene entsteht, indem die Idee das Bild überragt;

das Komische, indem das Bild die Idee überragt. Jenes, indem die Idee nichts desto weniger ganz im Bilde ist, worin eben der „Widerspruch" liegt; dieses sollte daher auch die Idee ganz im Bilde enthalten.

Allein im Komischen ist zunächst das „Bild" ohne die Idee; das ist folglich kein Gegensatz, denn sonst müsste es über der Idee sein. Freilich ist beim Ueberragen der Theil des Bildes, der über der Idee ist, ohne die Idee, aber der übrige nicht überragende kann doch nicht ohne die Idee sein.

Allein jener Theil ist auch nicht das Komische, sondern „das Bild ohne die Idee" ist das „reine Hässliche," woraus das Komische erst werden soll. Dieses ist eine „Erscheinung in der das Unterste zu Oberst gestellt ist, indem das Einzelne, das vom Allgemeinen zur Unterordnung bestimmt ist, die Stellung sich anmasst, welche derjenigen Seite des Bildes zukommt, die wesentlich das Allgemeine in sich darstellen soll *)."

Hüten wir uns aus dem „reinen Hässlichen" uns einen Rückschluss zu erlauben auf das reine Schöne. Der Gegensatz des „Bildes ohne Idee" ist offenbar die „Idee ohne Bild" und das reine Schöne wäre demnach die Idee ohne äussere Erscheinung. Wie schlecht würde dies zu der „Einheit der Idee mit dem Bilde" passen! Besser passte die „Idee ohne Bild" für das Erhabene nach Hegels Erklärung, denn was sein Bild erst „sucht," das hat offenbar noch keines. Dann wäre der wahre Gegensatz des Hässlichen das Erhabene. Etwas der Art schwebt Weisse vor, wenn er behauptet, das „Erhabene liege als das Höhere über das Schöne hinaus," was aber nicht auf dieses Höhere hinausweise, sei hässlich.

Allein alles Nicht-Erhabene hässlich nennen, mag Vischer selbst nicht **), und so bleibt uns die Wahl den Gegensatz des reinen Hässlichen anders wo zu suchen. Da es eine Erscheinung sein soll, in der „das Unterste zu Oberst gestellt" ist, scheint es, muss das Schöne eine Erscheinung sein, in der das „Oberste zu Unterst gestellt wird." Das aber wäre, da die Idee für höher

*) I. §. 148. S. 336.
**) I. S. 338.

als das Bild gilt, offenbar eine Erscheinung, in welcher die Idee die unterste, das Bild dagegen die oberste Stelle einnähme, das „reine Schöne“ daher vom „reinen Hässlichen“ gar nicht verschieden. Auch dies kann man bei Weisse antreffen*): „das unmittelbare Dasein der Schönheit ist die Hässlichkeit.“ Aber da er doch gleich darauf bemerkt, „nur durch Ueberwältigung der Hässlichkeit komme wirkliche Schönheit zu Stande,“ so kann man unmöglich annehmen, dass beide ihm im Ernst für identisch gelten.

Allein „das Bild ohne Idee ist nichts**).“ Es gibt also kein „reines Hässliche;“ alle Hässlichkeit ist nur „Verzerrung“ der Idee. Die Dissonanzenfeinde mögen sich trösten: es gibt keine. Sie sind blos „Verzerrungen“ der Consonanzen. Aber die „Verzerrung“ wird doch wohl ein „rein Hässliches“ sein? Wehe denen, die bisher an wohlklingende und übelklingende Verhältnisse geglaubt haben. Es gibt nur wohlklingende Verhältnisse, die andern sind „Verzerrungen.“ Grundton und Septim ist kein Tonverhältniss, sondern eine „Verzerrung.“ Wunderlich, dass „Verzerrungen“ auch klingen. Auch Roth: Blau ist kein Verhältniss zwischen Farben, sondern eine blosse „Verzerrung.“

Woher nun diese „Verzerrungen?“ Sie entstehen, indem das „Bild“ sich gegen die „Idee“ empört. Dem armen „Bild“ wird also ein Verbrechen daraus gemacht, wenn es sich gegen die Idee „empört;“ der Idee aber war die „Empörung“ gegen das Bild gestattet. Wir vergessen, dass die Idee von Geburt zum Herrscher, das Bild dagegen zum Sklaven bestimmt ist Die Idee darf thun, was sie will; das Bild aber nur, was die Idee will. Jeder „Eigensinn“ des Bildes ist ein Verbrechen, und absolut hässlich.

Die Entstehung des Hässlichen in der Aesthetik wird dadurch so problematisch, wie die des Bösen in der Ethik. Die Idee ist so ausschliesslich schön als gut, jede Geltendmachung des Einzelnen ist so ausschliesslich hässlich, als böse. Nur das Allgemeine ist schön, nur das Allgemeine gut, jedes Individuelle

*) I. S. 173. §. 25.
**) S. 325.

als Solches hässlich und böse. Weil nun ebenso nur das Allgemeine wahrhaft, alles Individuelle dagegen nichtig und verschwindend ist, so wird dadurch das Vorhandensein des Hässlichen ebenso unbegreiflich als das des Bösen und das des Individuellen überhaupt. In der Idee kann es nicht liegen, denn das Hässliche ist Bild ohne Idee. Dies ist aber das absolut Nichtige, woher dieses?

Diese Frage kann nirgends ausbleiben, wo das Wesen des Schönen im metaphysischen Gehalt gesucht wird. Denn da dieser seiner Natur nach nur der vollkommene sein kann, so bleibt der Ursprung des Unvollkommenen schlechthin unbegreiflich. Zugleich leuchtet aber ein, dass diese Frage lediglich dort entstehen kann, wo das Schöne im Gehalt, statt in der Form gesucht, seine Entstehungsgeschichte statt seines Begriffs geliefert wird. Eine Aesthetik als Formwissenschaft kann billig diese Frage an die Metaphysik überweisen.

Darum fällt ihre Beantwortung auch beinah von selbst mit der Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Bösen oder des metaphysischen Uebels zusammen oder wird sogar die eine für die andere gesetzt. So bei Weisse, Ruge, und Vischer. Jener setzt des Hässlichen Ursprung in eine gespensterhafte furchtbare Dämonenwelt, die von der Schönheit überwunden wird, und sie gelegentlich selbst überwindet*); dieser**) nennt das Hässliche das „zur Erscheinung gekommene Böse," und sieht es an als ein „Gespenst" d. i. als „Erscheinung oder vielmehr als Nicht-Erscheinung des Geistes," als dessen „eigenen Schein, indem er sich als Aeusseres und Anderes findet, ohne sich entäussert zu haben***)." Mit Recht nennt Vischer dies Suchen „des letzten und zureichenden Grundes dieser Gespensterbildung im Bösen" die „Vollendung des Abirrens von dem Zusammenhange der Aesthetik †)." Aber hätte er doch bedacht, dass dieses „vollendete Abirren" nur die nothwendige Consequenz einer Aesthetik sei, welche das Wesen des Schönen im metaphysischen Gehalt

*) I. S. 188.
**) N. Vorsch. der Aesth. S. 95.
***) S. 106.
†) I. S. 339.

der Idee, statt in der reinen (nicht blos in Worten behaupteten) **Form** sucht. Eine solche, die das Schöne nur als „Erscheinung der Idee d. i. des Guten“ ansieht, kann nicht anders, als das Hässliche zur „Erscheinung des Bösen“ machen; sie muss entweder das Hässliche selbst negiren, oder es als Werk „einer neckenden und höhnenden Dämonenwelt“ betrachten, die wohl über die Idee, aber über welche die Idee keine Kraft hat. Und was ist das für eine ohnmächtige Idee, die sich von den „Gespenstern“ gebieten lassen muss, die zwar „blosser Schein,“ aber mächtiger als alles „Sein“ der Idee sind, welche sie nicht zu unterdrücken vermag. Was ist das für eine Idee, die zwar Alles ist, was ist, neben der aber noch eine ganze „Dämonenwelt“ haust, die eben so gut **ist**, als sie selbst und von der sie allerlei Höllenspuck sich muss gefallen lassen? Was ist hinter diesen „neckenden Dämonen“ anderes verborgen, als der crasseste Dualismus des guten und bösen Prinzips, von denen das letztere in seinem „Schein“ gerade so gut reell und wirksam ist, als das erste in seinem „Sein?“ Und das Alles im Gewande und unter dem Schild der allerneuest fortgeschrittenen Spekulation?

Vischer will die Trennung des Guten und Schönen ernstlich; aber die leidige Dialektik hält ihn umschnürt wie eine Boa Constrictor. Weil es mit den Dämonen und Gespenstern nicht geht, muss eine andere dämonische Kraft herhalten, um das von der Idee entbundene Hässliche zu gebären: der **Zufall**. Es ist nun allerdings gleichgiltig, ob das Hässliche Folge dämonischer Persönlichkeit oder Unpersönlichkeit ist, aber das letztere klingt doch weniger altweibermährchenhaft und so scheint es „philosophischer.“ Freilich so scheint es nur, denn eine Philosophie, die den „Zufall“ zur „Macht“ erhebt, hat eben damit aufgehört Philosophie zu sein. Aber wie zu helfen? Aus der Idee, aus der das Schöne stammt, kann doch das Hässliche nicht stammen, vielmehr muss es, weil es selbst das ihr Entgegengesetzte ist, auch entgegengesetzten Ursprung besitzen. Nun ist das Wesen der Idee die Allgemeinheit und Nothwendigkeit, wie das des Schönen, folglich muss das des Hässlichen als des Einzelnen und Zufälligen der „Zufall“ sein. Nichts erscheint natürlicher. Ihm wird Alles aufgebürdet, was man der Idee nicht aufbürden kann oder mag: das Böse,

das Hässliche, das Widerwärtige, er ist der erwählte Sündenbock der spekulativen Aesthetik. Dabei frägt sie keineswegs, wie er sich mit der Allgemeinheit und Nothwendigkeit und ausschliesslichen Giltigkeit der Idee verträgt, sie ist selbst überzeugt, dass die „so hervorgerufene Welt der Missgestalt" die „reine Selbstzerstörung des Schönen" sei, aber sie tröstet sich mit der endlichen „Aufhebung" derselben. Diese Aufhebung macht die Zulassung des das Hässliche begründenden Zufalls „gefahrlos." Die Gewissheit der Aufhebung der Störung bewirkt, dass „dieselbe durch das eigene Gesetz des Schönen als ein eben so reiner Schein wie die einfach schöne Erscheinung hervorgerufen wird, indem es um ganz zu sein, was es ist, sich selbst als sein Gegentheil zeigt." Das Hässliche ist daher selbst Schönheit, zwar nicht vollendete, aber „bewegte," werdende Schönheit, entsprungen aus der noch nicht vollendeten „Zusammenziehung" der Idee in einen besondern einzelnen Punkt, es ist eben so gut Werk der Idee, wie das Schöne, deren Werk es vorher doch **nicht** sollte, es ist nur dazu da, um durch den Gegensatz das Schöne zu heben und sich selbst aufzuzehren. Was „Zufall" schien, ist daher selbst Gesetz der „Idee," keine fremde, sondern eine in ihr selbst gelegene Macht, nothwendige Dissonanz, die zur Auflösung in schöneren Einklang führen soll.

So soll das Hässliche Platz nehmen in der ästhetischen Welt, wie das Böse in der sittlichen, als aufhebendes, aber nothwendiges Moment, ohne welches der Gegensatz und damit auch der Begriff des Guten und Schönen verschwinden würde. Das Bedenkliche dieses Arguments, das den Teufel zum nothwendig geforderten Widerspiel der Gottheit macht, übergehend, mag darauf hingewiesen sein, dass die Rechtfertigung des faktischen Daseins des Hässlichen in der Welt in die Aesthetik so wenig gehört, wie die Rechtfertigung der Existenz des Bösen in der sittlichen Welt in die Ethik. Beides sind metaphysische Probleme, die um lösbar zu sein, die Begriffe des Bösen und des Hässlichen voraussetzen. Nachdem die Ethik den Begriff des moralisch Bösen uns kennen gelehrt, mag die Metaphysik die Frage nach dem Warum seiner Existenz aufwerfen. Ebenso ist es mit dem Hässlichen. Die Metaphysik fragt nach seiner Existenz, die Aesthetik nur

nach seinem Begriff, ob es Eins gibt oder nicht ist nicht ihre Sache.

Mit der Rechtfertigung seiner Existenz als aufzuhebenden Moments des Schönen umgeht Vischer geschickt die Erklärung seines Begriffs. Folgerichtig müsste Alles, was Individualisirung heisst, unter seinen Begriff des Hässlichen fallen, und von eigenthümlicher Schönheit und Charakteristik könnte keine Rede sein. Das „klare Wasser der Schönheit," das er selbst an andern Orten so heftig tadelt, müsste nach ihm die höchste Schönheit, alles „Eigensinnige," Partikuläre, Individuelle baare Hässlichkeit sein. Denn wenn gleich die Schönheit, die in ein Individuum zusammengezogene Idee ist, so darf doch eben darum nichts an diesem sein, was nicht Idee, also nicht Allgemeines ist, denn alles Nicht-Allgemeine ist Hässliches. Damit aber ist jenes Individuum nicht Individuum mehr, denn alles Individuelle ist an ihm ausgelöscht, und was davon nicht ausgelöscht ist, ist wieder Hässlichkeit. Consequent darf daher das schöne Individuum nicht individuell, die schöne Einzelheit nicht Einzelheit sein d. h. jede bestimmte Färbung, jede eigenthümliche Charakteristik ist an ihm verpönt, das Schöne ist „klares Wasser."

Wir wissen wohl, dass Niemand mehr als Vischer auf Individualisirung dringt, und wir bewundern seinen richtigen Takt umsomehr, da sein System, wie uns dünkt, ihm dies sehr schwer macht, wo nicht verbietet. Wer das Allgemeine als allein seiend ansieht, darf nicht anstehen, das Individuelle für nichtig zu erklären, und wer das Schöne in das volle Dasein der Idee setzt, muss alles und jedes, was Nicht-Idee ist, folgerichtig als Hässliches anerkennen. Das Individuelle aber ist niemals Idee, denn die Idee ist nur die Totalität der Individuen, folglich kann auch das Individuum niemals schön sein.

Wir kehren zurück. Das Hässliche soll sich in ein Anderes aufheben, nur unter dieser Bedingung ist der Zufall, sein Schöpfer, „gefahrlos." Das „Andere nun, worein sich das Hässliche aufhebt, muss hervorgehen aus dem jetzt in seiner Schärfe zusammengefassten Widerspruch der reinen Hässlichkeit. Die Idee ist in diesem Widerspruche nicht zu Grunde gegangen, denn wiewohl das Bild ohne sie das Ganze zu sein behauptet, so bleibt sie in

Wahrheit doch die lebendige und bildende Macht der Einzelnheit, sie muss sich also in dem Widerstreben des Individuums gegen ihre Durchdringung fortbehaupten. Das hässliche Individuum aber masst sich an schön zu sein; dadurch gesteht es die Schönheit, also die Idee, die es doch von sich ausschliesst, als das Geltende zu. Aus diesem objektiven und subjektiven Verhältniss im Widerspruch erzeugt sich seine Versöhnung*)."

Halten wir hier inne. Das Bild ohne Idee ist nichts. In jedem Bild folglich ist unter allen Umständen doch die Idee, als „lebendige und bildende Kraft," sie „behauptet" sich in ihm gegen sein „Widerstreben." Dieses „Widerstreben" oder was eben so viel heisst, dieses „eigene Streben" des Individuums aber heisst „Anmassung." Es masst sich an „schön" zu sein, und gesteht die „ausgeschlossene Idee" als das „Geltende" zu.

Man höre doch. Wo ist da erstens noch ein Gegensatz gegen das Erhabene? Im Erhabenen überragt die Idee das Bild, d. h. widerstrebt die Idee dem Bild ohne Anmassung. Wenn das Komische sein Gegentheil, so muss das Bild der Idee widerstreben und das soll Anmassung sein? Entweder das Widerstreben des Bildes gegen die Idee ist ebenso berechtigt, wie das der Idee gegen das Bild, oder das Komische ist nicht der Gegensatz des Erhabenen. Man wähle.

Zweitens. Mit welchem Recht lässt sich sagen, indem das Bild losgerissen von der Idee, d. i. im Gegensatz zu ihr sich für das Schöne hält, erkenne es die ausgeschlossene Idee als „geltend" an? Im Gegentheil, indem das losgerissene Bild sich für schön hält, erkennt es sich allein, die Idee aber nicht für geltend an. Es anerkennt, dass es eine geltende Idee gibt, aber es hält sich für dieselbe und schliesst jede andere nach wie vor aus. Im Gegentheil, indem das hässliche Individuum sich für schön hält, ist es weiter entfernt als je die allgemeingeltende Idee der Schönheit, „die es ausgeschlossen hat," anzuerkennen, denn es hält vielmehr seine Schönheit für allgemein geltend.

Wenn nun Vischer im folgenden die „geistreiche Entwicklung" Ruges adoptirt, so müssen wir bedauern, dass gerade

*) I. S. 343.

diese „Entwicklung“ auf einem so argen Fehlschluss beruht. Es heisst in §. 153 I. S. 345: „Wenn nun objektiv die Idee in ihrer Brechung durch den Widerstand des individuellen Gebildes sich fortbehauptet und wenn subjektiv das hässliche Individuum, indem es für schön gelten will, die Geltung der Idee einräumt, so kann es nicht ausbleiben, dass das Bewusstsein hievon, welches das der Bewegung zuschauende, wie überall, so hier im Objekt mitgesetzte Subjekt hat, auch in das angeschaute Individuum irgendwie übergehe, das ebenfalls Subjekt ist. Denn trägt es in die Brechung selbst hineinleuchtend die Idee in sich, so muss ihm dies auch zum Bewusstsein kommen, und ist dieses Bewusstsein in der Hässlichkeit zwar vorhanden, aber verkehrt, so muss auch diese Verkehrung sich selbst verkehren in die Erkenntniss, dass die Behauptung der Hässlichkeit, das Schöne zu sein, das Zugeständniss der Idee als des wesentlichen und selbstständigen Gehaltes sei. In diese Besinnung auf sich als Widerspruch hebt sich die Hässlichkeit auf.“ Alles dies ist nur richtig unter obiger Voraussetzung, die wie wir gesehen, falsch ist. Die „Besinnung“ des Hässlichen auf die Idee setzt voraus, dass diese in ihm sei, wir haben aber gesehen, dass die Anmassung schön zu sein, zwar die Anerkennung seiner, aber keineswegs der Idee ist. Das Hässliche, das sich als schön anerkennt, schliesst damit die Idee noch immer aus, „besinnt“ sich nicht, hebt sich also auch nicht auf. Wo bleibt nun die ganze „Entwicklung?“ Das Höchste, was geschieht, ist, dass die „Besinnung“ in einem Dritten eintritt, der die „ausgeschlossene“ Idee und die im Hässlichen gegenwärtige mit einander vergleicht. Allein sie soll auch im Hässlichen selbst zum Vorschein gekommen und dadurch erst, in dem „befreienden Akt des Gelächters“ das Komische vorhanden sein. Wie das? Jener Beweis reicht nicht, ein anderer findet sich nicht. Zwar sagt Ruge, den Vischer citirt*) „die Geistesgegenwart ist doch der gewöhnliche Zustand des Geistes“ und meint, dadurch müsse die Selbstbesinnung von selbst eintreten, aber es gibt leider! nur zu Viele, bei denen sie nie eintritt, und die trotzdem oder gerade desshalb recht komisch sind, ohne

*) A. a. O. S. 110.

wie Ruge meint „desshalb verhärtete Hässlichkeit oder Bosheit (beides ist dem Moral-Aesthetiker Eins) zu sein." Das komischeste Subjekt lacht oft nie über sich selbst. Vischer setzt daher auch bei, man müsse wenigstens „eine Möglichkeit zur Besinnung zurückzukehren, der Verkehrtheit selbst ansehen, eine Fähigkeit über sich selbst zu lachen, eine Flüssigkeit des Gemüths." Die Sache wird dadurch besser, aber erwiesen ist sie nicht. Jean Paul hat dasselbe gesagt und Vischer es nur in Formeln gebracht, aber gerade diese Formeln verderben Alles. Sie lassen durchblicken, als gehörte die wirkliche Selbstbesinnung des Hässlichen zur Komik, wo J. Paul nur die Voraussetzung der Möglichkeit der Unterschiebung einer solchen von Seite des Beschauers verlangt. J. Paul hat Recht, aber sein Satz passt nicht in die spekulative Formel. Nach dieser muss die Selbstbesinnung im hässlichen Subjekt selbst erfolgen, um in die alleine Idee zurück aufgehoben werden, von wo das Subjekt ausging. Der Paragraph gehorcht dem spekulativen Dogma, die Anmerkung corrigirt, damit man nicht merke, dass im Paragraph ganz was Anderes steht, als was J. Paul behauptet hat.

Damit ist der Akt zu Ende, aber die Spitze ist ihm abgebrochen. Eine Beschränkung ist hinzugefügt, die das Komische aufs Engste eingrenzen würde, hätte man nicht die Gewandtheit sie im Gebrauch gleich wieder fallen zu lassen. Anschaulich zwar muss der komische Vorgang sein, aber ob er es für den Zuschauer oder für den Handelnden selbst ist, scheint gleichgiltig. Zwar sagt Vischer vom Falstaff: „er muss mitten in seinen Schlechtigkeiten in jedem Zuge die Laune zeigen, sich in jedem Augenblick durch ein Hineinsehen in sich zu absolviren. So lang dies nicht entbunden ist, ist die Besinnung als wirkliche erst im Zuschauer*)." Ist nun Falstaff so lang nicht komisch? Ob es aber seine „Schlechtigkeiten" seien, die ihn „komisch" machen, und nicht vielmehr die Form, in welcher er sie übt, das liesse freilich sich billig noch bestreiten. Vischer, trotzdem dass er auf die Trennung des Sittlichen und Aesthetischen dringt, ist darin keineswegs im Reinen, denn gleich darauf stellt er die

*) S. 347.

Frage, „ob ein Witz über ein seiner Hässlichkeit noch nicht bewusstes Subjekt auch ästhetisch sei?“ „Schlechtigkeit“ und „Hässlichkeit“ ist ihm wiederum Eins, wie es auch nicht anders sein kann, wenn jede Geltendmachung der Individualität ein für allemal ein Frevel an der Idee d. i. an dem allein Werthvollen und Seienden ist. Jene Frage schon beruht auf einer neuen Verwechslung ethischer und ästhetischer Befugniss. Denn wenn die Ethik mit Recht es verwerflich findet, über ein seiner Hässlichkeit nicht bewusstes Subjekt zu lachen, so liegt für die Aesthetik durchaus kein Grund vor, was Lachen erregt, nicht lächerlich zu finden. Das Lachen über eine Missgestalt mag ethisch verboten sein; ästhetisch lächerlich bleibt sie trotzdem immer. Eine Pflanze, ein Stein, ein Wolkengebild so gut, wie ein eitler Buckliger, wie Lichtenberg, der stets seitwärts gehend die Katheder bestieg, können lächerlich erscheinen, ob sie ihrer Deformität bewusst oder unbewusst sind, gleichviel. Genug wenn der Beschauer, ihrer Deformität bewusst, sein eigenes Besserwissen bei ihnen voraussetzt. Damit ein Anderer über das Komische lache, ist keineswegs nöthig, dass dieses selbst über sich lacht. Der Besserwissende mag ganz ausserhalb stehen, oder selbst das komische Subjekt sein, er wird es doch im letztern Fall niemals zugleich mit seiner komischen Erscheinung, das Bewusstsein der Ungereimtheit nie mit dieser zugleich sein. Das Wichtigste aber ist, dass das Komische keineswegs immer hässlich sein muss. Es braucht oft gar keine Beziehung auf Schön oder Hässlich zu haben, es kann eine einfache Ungereimtheit, ein zweckwidriges Mittel, ein Unverstand, übermässiger Kraftaufwand bei geringem Ziel, ja es braucht nicht einmal Eines von diesen allen wirklich zu sein, es braucht es nur zu scheinen und der Erfolg des Komischen wird erreicht. Das Beispiel Sancho Pansas, das Jean Paul anführt*) beweist genug, dass der Komische von seinem Standpunkt aus sogar sehr verständig handeln kann, ohne desswegen einem andern wahren oder vermeintlichen Verständigern, der bei ihm dieselbe Einsichtsfähigkeit voraussetzt, minder komisch zu erscheinen. Diese Leiter setzt sich fort; jeder minder Kluge

*) Vorsch. der Aesth. I. S. 144.

kann dem Klügern von dessen Standpunkte und nach dessen Massstab komisch vorkommen, „der Engel lacht, nach J. Pauls Ausdruck, über den Weisen, der Erzengel über den Engel und der liebe Herrgott über sie Alle.“ Aber eben so gut kann auch der Klügere dem minder Klugen lächerlich erscheinen, wenn dieser sich klüger dünkt, wo er denn freilich einem Dritten wieder selbst lächerlich wird, nirgends aber wird verlangt, weder dass das Komische zuerst hässlich, noch dass es jedesmal zur Selbstbesinnung über sich gelangen müsse, um komisch zu erscheinen. Vielmehr sind beide Forderungen nur Folge Hegel'schen Schulzwangs, indem erstens unter den Begriff des Hässlichen Alles fällt, was von der „Idee“ abweicht, d. i. das Falsche eben so gut, wie das Böse, das Ungereimte so gut, wie das eigentliche Hässliche, Bosheit und Unverstand, Deformität und Irrthum; zweitens erst die Selbstbesinnung die dialektisch geforderte „Aufhebung“ des Hässlichen, wodurch dasselbe „gefahrlos“ wird, wirklich vollzieht. Das Hässliche an sich ist eben so gut wie das Schöne blosse Form, Gegenstand des Lachens kann aber eben so gut auch ein Gehalt, eine Handlungsweise, ein Irrthum, eine Unwissenheit sein, die, an sich nicht lächerlich, unter bestimmten Umständen dies werden können. Vischer selbst hat dies a. a. O. S. 362 vortrefflich entwickelt. Aber Irrthum, Unverstand, Unwissenheit sind nicht hässlich, wo bleibt da seine Erklärung des Komischen?

J. Paul nennt mit Recht an einem Orte das Komische den Erbfeind des Erhabenen, und den Humor das „umgekehrte Erhabene.“ Vischer citirt diese Stelle und sieht nicht blos den Humor, sondern das Komische als Solches für den Gegensatz des Erhabenen an. Wir haben an mehreren Stellen gezeigt, wie seine Erklärung des Komischen unter dieser Voraussetzung lauten musste und wie sie wirklich lautet. Auch wir sind der Meinung, dass das Erhabene einen Gegensatz zum Komischen macht, wenn auch vielleicht aus einem andern Grunde. Vischer findet im Komischen eben so einen Widerspruch, wie im Erhabenen, nur mit dem Naturunterschiede, dass er dort im Objekte selbst, hier aber im Subjekte liege. Der Widerspruch, der im Erhabenen darin gelegen sein soll, dass die Idee zugleich über und

ganz im Bilde ist, liegt im Komischen dariu, dass das Bild ohne die Idee sein will und nicht ohne sie sein kann, die Idee vielmehr vollständig im Bilde ist. Dies und nichts weiter ist der Widerspruch. Allein dieses gibt nur das Hässliche, als „Verzerrung“ der Idee. Damit daraus das Komische werde, tritt die „Selbstbesinnung“ hinzu, ein rein subjektiver Vorgang, der im Erhabenen keinen correspondirenden hat. Der Gegensatz ist daher nicht vollständig. Das Komische enthält um ein Glied mehr als das Erhabene.

Der Ursprung des „Widerspruchs“ im Komischen ist aber hier noch leichter einzusehen als beim Erhabenen. Bei diesem ist er an sich eigentlich subjektiv, ein Widerstreit entgegengesetzter ästhetischer Urtheile, und wird von der spekulativen Aesthetik erst ins Objekt verlegt; beim Komischen dagegen ist er zugleich objektiv und ein Conflict fremden Nicht- und eigenen Besserwissens. Indem überall ein Komisches, eine wahre und vermeinte Ungereimtheit und das Bewusstsein derselben im Subjekt selbst oder in einem Dritten vorhanden ist, zeigt sich einerseits in dem komischen Subjekt in der Handlung selbst eine Schwäche der Einsicht, beim Zuschauer dagegen oder zum Bewusstsein gekommenen komischen Subjekt eine Ueberlegenheit der Einsicht, deren erste uns eben so missfällt, wie die zweite uns schmeichelt. Wir gefallen uns selbst, indem das Komische uns missfällt. Je plötzlicher und anschaulicher uns fremde oder eigene wahre oder vermeinte Verkehrtheit und eigene wahre oder vermeinte Ueberlegenheit zum Bewusstsein kommen, desto gewisser entsteht Gelächter.

Indem wir Anschaulichkeit als Bedingung des ästhetischen Eindrucks überhaupt, Plötzlichkeit dagegen als Bedingung erhöhter physischer Kundgebung des Eindrucks ansehen, bilden Erhabenes und Komisches dadurch einen vollkommenen Gegensatz, dass jenes gefällt, indem wir uns missfallen, dieses uns missfällt, indem wir uns gefallen. Das Eine wie das Andere entspringt aus der Idee der Vollkommenheit. Stärke gefällt neben Schwäche. Lächerlichkeit aber ist immer Zeichen vom wahren oder doch vermeinten Mangel an Einsicht. Je geringer die Einsicht, verbunden mit der Nöthigung nach Einsicht zu handeln, desto grösser ist die Gefahr sich dem Lachen bloszustellen, darum

sind Thiere, die nach Instinkt handeln, dem Lachen weniger ausgesetzt, als der Mensch, der nach eigener Einsicht handeln soll und klügere Thiere nach J. Paul's treffender Bemerkung eher, als minder kluge. Plötzlichkeit des Lächerlichen erzeugt Lachen. Darum lachen Ungebildete eher als Gebildete, weil diesen die Ungereimtheit lange vor ihrer Vollendung zum Bewusstsein kommt, die jene nur im letzten Moment blitzartig anschauen. Der Weise erwartet Ungereimtes und sieht es von ferne kommen, daher überrascht es ihn weniger und bringt ihn nicht zum Lachen; für den Ungebideten dagegen tritt es unvorhergesehen ein, und erschüttert ihn psychisch so sehr, dass er sich Luft macht im „homerischen Gelächter."

Mit dem Komischen schliesst Vischer die Metaphysik des Schönen. Alle übrigen ästhetischen Begriffe: das Naive, das Anmuthige, das Reizende, das Prächtige, das Wundervolle, das Tragische, das Humoristische u. s. w. reiht er in eine der angegebenen Categorien. Das Romantische, Classische, Moderne verweist er mit Recht in die Lehre von der Phantasie. Die Phantasie ist das subjektive Element im Schönen; von ihr hängt es nicht ab, was an sich schön sei, aber was als Schönes zu einer gewissen Zeit und von einem Einzelnen oder einem ganzen Volke erkannt oder gepflegt worden sei. Mit dem Eintritt der Phantasie beginnt das Historische der Aesthetik, und von da an ist die historische Behandlungsart am rechten Ort. So ist das Classische, das Romantische, das Orientalische, das Moderne eine Richtung der Phantasie auf gewisse besondere Kreise von Formverhältnissen, welche nicht alle schön zu sein brauchen. In der Phantasie wird die rein objektive Schönheit subjektiv und mit allen jenem Beigeschmack versetzt, den die Individualität der Phantasie mit sich führt. In der classischen Phantasie naiv, in der romantischen phantastisch, dort anmuthig, hier wundervoll und prächtig, dort erhaben, hier meist grauenhaft und furchtbar. Es verhält sich damit wie mit der Wahrheit. Diese an sich rein und objektiv wird durch die auffassende Individualität nicht selten getrübt; der „frischen freien Farbe der Wahrheit wird des Gedankens Blässe angekränkelt;" das reine Licht bricht sich färbig in den vielseitigen Prismen der Individualität. So entstehen verschiedene

Farben, indess das reine Licht beharrt; die subjektiven Gedankenacte der Individuen weichen von einander ab, indess die objektive Welt der Wahrheit dieselbe bleibt. Jede besondere individuelle Auffassung des Wahren wird dadurch ein Factum, ein historisch Gegebenes und ihre Zusammenfassung ist Geschichte des Wissens, der Erkenntniss der Wahrheit, nicht diese selbst, denn die Wahrheit als Solche hat keine Geschichte. Für sie gibt es keine Zeit, denn sie ist vor und ausser aller Zeit, sie ist und existirt nicht, sie hat Sein, aber nicht Wirklichkeit ausser im Gedanken, sie ist objektiv, an sich.

Was die Erkenntniss für die Wahrheiten, ist die Phantasie für das Schöne d. i. für die schönen Formverhältnisse. Die Erkenntniss erfindet die Wahrheiten nicht, sondern sie entdeckt sie, die längst vor ihr sind und waren, die Phantasie erfindet die schönen Formen nicht, sie entdeckt sie und macht sie subjektiv, die längst objektiv an sich waren und sind. Das erfindende Genie ist nur der erste Entdecker. Die Entdeckung hat ihren Zeitpunkt und wie Amerika für uns ist erst seit Christof Colon, so existiren gewisse Formschönheiten für uns erst seit dem Zeitpunkt, da das erste Künstlergenie nach denselben formte. Aber nur für die Erkenntniss ist dieser Fortschritt vorhanden, das An Sich schöner Verhältnisse ist unveränderlich und unwandelbar und gleicht an innerer Nothwendigkeit dem Naturgesetze.

So entsteht auch der Begriff des Ideals nicht erst mit der Phantasie. Das Ideal der Gestalt, an welcher die unbedingt gefallenden Verhältnisse sich befinden, ist ein Objektives, die Auffassungen dieser Gestalt in der individuellen oder in der Phantasie einzelner Völker und Zeitalter ein Subjektives. Jenes ist Eines, diese sind vielfach. Es gibt nur ein Ideal, aber viele Ideale, das erste ist ungeschichtlich, die letztern geschichtlich. Diese treten nach einander, jenes tritt vielleicht nie ganz in Wirklichkeit. Aber durch alle subjektiven Ideale greift eine innere Gemeinsamkeit unbedingt gefallen müssender Verhältnisse hindurch, die durch nur subjektiv, individuell gefallende versetzt, getrübt, entstellt werden können, ohne darum so lang die menschliche Natur im Wesentlichen dieselbe bleibt, jemals ihren Eindruck zu verfehlen. Diese zu allen Zeiten, bei allen menschlichen Individuen, soweit

sie dies und nicht örtlich und zeitlich bestimmt gefärbte sind, wohlgefälligen Verhältnisse sind das Bleibende, das wahrhaft Schöne, und deren Verwirklichung das echte Ideal, das als solches weder griechisch noch römisch, weder heidnisch noch christlich, weder modern noch antik, weder classisch noch romantisch, sondern eben nichts als rein menschlich wohlgefällig ist. Dieses Ideal erscheint in der Wirklichkeit nie rein; den allgemein wohlgefälligen Verhältnissen sind jedesmal solche beigemischt, die blos Diesen oder Jenen gefallen; jedes wirkliche Schöne ist gemischtes Schönes, jedes subjektive Ideal gemischtes Ideal, jede subjektive Phantasie gemischte Phantasie. Der Aesthetiker verfällt in Einseitigkeit, der sich an das Ideal einer Zeit, eines Volks, einer Individualität hält. Sophokles und kein Ende ist eine Trivialität wie Shakespeare und kein Ende! Er muss aus allen subjektiven Idealen das Bleibende suchen, das als solches nicht mehr subjektiv, sondern objektiv, nicht mehr Diesem oder Jenem, sondern unbedingt zu allen Zeiten und allen Orten Wohlgefälliges ist.

Nur die Unwandelbarkeit unbedingt wohlgefallender Verhältnisse macht überhaupt erst eine Aesthetik möglich. Wer keinen Massstab für das Schöne selbst hat, wie vermöchte der einen für seine historischen Erscheinungen zu haben? Will der Romantiker nur vom romantischen, der Classiker nur vom classischen Ideal aus beurtheilt sein, wohlan! aber soll darum das classische, das romantische Ideal nicht selbst beurtheilt werden dürfen? Und woher, wenn es nicht einen Standpunkt gibt, der noch über dem classischen und dem romantischen steht, vor dem diese selbst noch zu untergeordneten herabsinken? Dieser Standpunkt, für den das antike, das romantische Ideal selbst noch subjektiv unvollkommene Auffassungen sind, ist das reine Ideal in seiner Objektivität, die absolut schönen Verhältnisse, daran erkennbar, dass sie zu allen Zeiten, einem Jeden und an jedem Orte bei ungetrübter Betrachtung unbedingt wohlgefällig erscheinen müssen. Sie finden sich in der classischen, in der romantischen, in der modernen Kunst, und wo sie sich finden erregen sie Beifall, sie sind es, die das Classische, das Romantische, das Moderne zum Schönen machen, an dem das specifisch Classische, Romantische, Moderne nur wie

eine historische Schlacke klebt. So ist es die Gesetzmässigkeit der Aetherschwingung, die das Licht, aber nur eine bestimmte, die das rothe Licht macht. Diese mag der Beschaffenheit gewisser Augen vor allen reizend sein, die reine ungetrübte jedem Auge willkommene Anschauung gehört dem reinen Lichte als Solchem an.

Bei der Frage nach dem relativen Werthe der Kunstideale kann es sich nicht handeln, wo die objektiv schönen Verhältnisse total, sondern nur, wo sie relativ am meisten erreicht sind. Kein Subjektives erschöpft die Objektivität und keine subjektive Phantasie das objektive Ideal. Aber die Phantasie eines Individuums, eines Volks, einer Zeit vermag sich relativ der meisten unbedingt wohlgefälligen Verhältnisse zu bemächtigen und dieses dann erklären wir für das relativ vollkommenste. Bei welchem dies der Fall sei, lässt sich streiten. Es mögen Diese das Classische, Jene das Romantische, die Dritten das Moderne dafür halten; das Mittel den Streit zu schlichten liegt immer nur in der Voraussetzung des objektiven Ideals.

Die Aesthetik kennt keinen andern Beruf als zu sagen, was das Schöne sei. Wenn sie es setzt in Verhältnisse und zwar solche, die unbedingt wohlgefällig sind, so erwächst ihr daraus kein anderer Beruf, als diese Verhältnisse anzugeben. Sie ist eine Proportionslehre im grossartigen Massstab. Ihr ist das Schöne keine Einheit, sondern Vielheit. Nicht ein Verhältniss erschöpft die Schönheit, sondern unbestimmt viele. Ihre Totalität ist eine collective, keine organische Einheit; das verbindende Kennzeichen nichts als ihre unbedingte Wohlgefälligkeit. Der Gedanke eines einzigen Ideals der Schönheit, an welchem alle schönen Verhältnisse sich finden, ist ein Unding, dessen Absurdität aus der innerlichen disparaten Natur der einzelnen schönen Verhältnisse erhellt. Extensive und intensive, Raum- und Zeitverhältnisse, unter den intensiven wieder Farben- und Tonverhältnisse sind unter einander gänzlich disparat; was in Tönen schön ist, hat auf Farben gar keinen Bezug und noch weniger auf Linear-Proportionen, das Schöne der einen ist nicht Schönes der andern Art; was das Eine zum Schönen macht, wie das Andere ist der Umstand, dass das Eine so gut unbedingt gefällt, wie das Andere. Man versuche einmal die Idee eines absoluten Schönen auf welches

alles Linear-, Ton-, Farbenschöne gehäuft wäre, deutlich auszudenken und man wird vor dem Bilde eines solchen indischen Gedankenungeheuers zurückschaudern. Ein Ungethüm mit 100 Augen und Händen ist nichts dagegen. Man würde den Mathematiker verlachen, der alle Unendlichkeit seiner Proportionen auf eine zurückführen wollte. Das schöne Verhältniss unterscheidet sich nur dadurch vom mathematischen, dass es sinnlich wahrgenommen das Urtheil des unbedingten Beifalls mit sich führt. Man überzeuge sich doch in der Musik, wo das unbedingt wohlgefällige Tonverhältniss, geradezu ein mathematisches ist; oder in der Baukunst, oder in der Skulptur, in der Zeichnung; oder im Farbenverhältniss, welches dem der Töne analog ist, oder in der Metrik, im Rhythmus u. s. w. Und wir wollten das Schöne auf ein einziges Verhältniss zurückführen? Farbenschönheit und Tonschönheit auf dasselbe? Wir sollten alle die Mannigfaltigkeit unbedingt wohlgefälliger Verhältnisse, diesen für die Phantasie des Einzelnen, wie ganzer Völker und Zeiten unerschöpflichen, ja faktisch bis heute noch unerschöpften Reichthum in ein Gebilde zusammenschmelzen um damit statt des unendlich vielen Schönen endlich das eine Schöne selbst zu haben? Man vergleiche doch einmal die Musik, die in ihrer Harmonielehre ein verhältnissmässig eng begrenztes Gebiet des mathematisch feststellbaren Wohlgefälligen besitzt, und erwäge, welcher endlosen Mannigfaltigkeit schöner Verhältnisse dieselbe durch Stellung, Zeitdauer, Rhythmik fähig ist, um zu begreifen, dass das Schöne nicht in einem, nicht in mehreren, sondern in endlos vielen Verhältnissen gelegen sein könne?

Und in welchen Verhältnissen? In den mannigfaltigsten Wendungen setzt die spekulative Aesthetik die Schönheit in die Gegenwart des Unendlichen im Endlichen, der Idee in der begrenzten Erscheinung, des Idealen im Realen u. s. w. Was ist denn das, wenn nicht ein Verhältniss? Ein Verhältniss der Form zum Inhalt, der Erscheinung zum Erscheinenden, des Aeussern zum Innern, des Zufälligen zum Wesentlichen? Die Form soll mit dem Inhalt Eins nach der spekulativen Sprechweise d. h. im Grunde, sie soll ihm entsprechend, das Aeussere soll dem Innern gemäss, die Erscheinung mit dem Erscheinenden harmonirend sein. Ist das kein

Verhältniss? Bei der Unbestimmtheit der spekulativen Sprechweise nimmt sie allerdings noch auf die Beschaffenheit des Gehalts selbst Rücksicht, aber auch indem sie diese dem Schönen fremdartige Bestimmung hineinträgt, besteht sie doch darauf, die Schönheit nur in der Harmonie dieses an sich werthvollen Gehalts mit der Erscheinung zu finden. Aber Einklang der Form mit dem Gehalt ist ein Verhältniss und zwar eben Eines von jenen, welche unbedingt wohlgefällig sind. Kein Wunder also, dass die mit dem Gehalt einstimmige Form unbedingt gefällt, nachdem der Einklang an sich unbedingt wohlgefällig ist. Keine Aesthetik, die das Schöne auf unbedingt wohlgefällige Verhältnisse gründet, wird das Verhältniss des Einklangs zwischen Gehalt und Erscheinung, Inhalt und Form, Innerem und Aeusserem vernachlässigen dürfen. Der Einklang ist eines der allgemeinsten und wichtigsten ästhetischen Verhältnisse; sein Stattfinden ebenso allgemein wohlgefällig, als sein Gegentheil missfällig. Aber ist es denn das einzige? Sind Einheit, Vollkommenheit, Regelmässigkeit, wahre und scheinbare Zweckmässigkeit, sind gewisse Farben-, Ton-, Linearverhältnisse keine unbedingt wohlgefälligen? Weil Einklang schön ist, muss darum jede Schönheit Einklang sein?

Wir kommen hier auf den Punkt, der spekulativen Aesthetik Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, wo sie dieselbe verdient. Haben wir uns mit Nachdruck gegen ihre Vermengung des rein Aesthetischen mit fremdartigen Bestandtheilen, der reinen Form mit dem Gehalt erklärt, so erkennen wir dagegen bereitwillig an, welches Verdienst sie sich um die Hervorhebung eines e i n z e l n e n unbedingt wohlgefälligen Verhältnisses, d e s E i n k l a n g s z w i s c h e n I n h a l t u n d F o r m erworben hat. Dass die Form dem Gehalt nicht widerspreche, dass sie vielmehr diesem in allen seinen Theilen so weit angemessen sei, als es mit allen übrigen Verhältnissen der Schönheit nur immer vereinbar ist, ist eine der ersten und Hauptforderungen der Aesthetik. Aber ist sie die einzige? Sehen wir von der abgewiesenen Rücksicht auf die Beschaffenheit des Gehalts ab und vernachlässigen wir alle übrigen ästhetischen Verhältnisse ausser diesem einzigen, so kann die genaue Beobachtung der Angemessenheit der Form an den Gehalt zu Resultaten führen, die, sie mögen von Seite dieses Ver-

hältnisses noch so sehr gefallen, nach andern eben so entschieden und überwiegend missfallen. Dergleichen wäre zum Beispiel ein Stoff der bildlichen Darstellung, der drei abgesonderte Handlungen enthielte. Suchte die Form nun allein den Einklang mit dem Gehalte, so müsste auch sie drei abgesonderte Bestandtheile zeigen, und dadurch der Forderung der künstlerischen Formeinheit auf's schneidendste wehe thun. So sehr also auch das einzelne Verhältniss ein unbedingt wohlgefälliges sein mag, sein isolirtes Festhalten müsste zu den grössten Unzukömmlichkeiten führen. Und ist denn auch nur der Einklang der Form mit dem Gehalte die einzige Seite, von welcher der Einklang als solcher ein unbedingt wohlgefälliges Verhältniss darstellt? Ist der Einklang der Theile der Form selbst unter einander nichts Wohlgefälliges? Ruht nicht der entschiedenste Theil der ästhetischen Schönheit der Musik auf der Consonanz der einzelnen Töne unter einander? Gefällt die Consonanz stets nur durch den Einklang der Töne mit dem sogenannten Inhalt der Musik, der vorgeblich auszudrückenden Gemüthsstimmung, oder gefällt die Consonanz der Töne schlechthin? Gefällt also blos der Einklang von Form und Idee oder gefällt Einklang überhaupt, gleichviel welches seine Glieder seien? Statt zu sagen: wenn zwischen Gehalt und Form Einklang stattfindet, so gefällt er, hätte man sagen sollen: Gehalt und Form sind die beiden Glieder eines Verhältnisses, und wenn dieses Einklang ist, so gefällt es, wenn es das Gegentheil ist, so missfällt es.

Aber dann freilich hätte die ganze spekulative Aesthetik sich geschlagen geben müssen. Für sie liegt eben in dieser Einseitigkeit die ganze Schönheit und mit ihrer Erweiterung hätte sie auch ihren Begriff von dieser aufgeben müssen. Den Mangel an ästhetischen Formverhältnissen, den sie dadurch erlitt, hoffte sie andererseits durch den Reichthum des ethischen Inhalts zu ersetzen. Sie schob die Unendlichkeit der Idee vor, um die Armuth des Scheins zu verbergen. An die Stelle der Wohlgefälligkeit des Schönen trat die Wohlgefälligkeit des Guten und nahm das Gemüth für sich ein, statt das Auge und das Ohr zu befriedigen. Ja indem man das letztere, das ungeduldig ward, zu beseitigen suchte, gelang es endlich die

Meinung zu erregen, es sei die Befriedigung der edelsten Sinne etwas Niederes und Unwürdiges, die Theilnahme des Herzens und Gemüths dagegen das allein Werthvolle und Höhere, womit man allerdings von sittlicher Seite her sehr recht, aber das Schöne zugleich todtgeschlagen hatte. Am auffallendsten tritt dies bei dem Musikalisch-Schönen hervor, dessen Werth nach dieser Ansicht einzig in die ausgedrückte Gemüthsstimmung fallen müsste, die umgekehrt musikalisch ganz indifferent ist. Die gefühlteste Musik ist musikalisch erbärmlich, wenn sie in misstönenden Tonverhältnissen auftritt; und umgekehrt, wie Hanslick*) treffend bemerkt, „liesse sich eine Musik denken, bei der gar nichts gefühlt würde."

Dies ist allerdings auf die Spitze getrieben, allein die Sache ist richtig. Die Beschaffenheit des Gehalts ist ästhetisch betrachtet völlig gleichgiltig und nur die Forderung des Einklangs der Form mit dem Inhalt, welche die spekulative Aesthetik stellt, ist eine eigentlich ästhetische. Aber auch diese nur, weil sie rein formell von der Beschaffenheit des Gehalts gänzlich abstrahirend ist, an den sittlichen wie unsittlichen, wahren wie falschen Gehalt gleichmässig ergehen müsste. Die ästhetische Form ist wie der psychologische Charakter, der deshalb auch einer der vornehmsten Gegenstände der Aesthetik ist, gegen den Inhalt indifferent; der unsittliche Charakter ist dies ebenso gut, wie der sittliche, denn der Charakter liegt allein in der Folgerichtigkeit, dem Zusammenhang, der innern Consequenz aller Gesinnungen, Wollen und Handlungen, und ihrer Unterordnung unter einen obersten praktischen Grundsatz. Die Beschaffenheit dieses letztern macht den Charakter sittlich oder unsittlich, die Form ist beiden gemeinsam. Der Unsittliche von starker Consequenz kann darum allein oft ein ästhetisch bedeutender Charakter sein, wo der Gutartige ohne Folgerichtigkeit durch Mangel an Charakter ästhetisch beleidigt. Es gehört zu den gröbsten Verirrungen, die man eben nur bei Ungebildeten und spekulativ Gebildeten antrifft, den Charakter rein stofflich aufzufassen und nach Werth oder Unwerth des Inhalts den Charakterwerth zu beurtheilen. Der Besitz des

*) Vom Musikalisch-Schönen 2. Auflage S. 63.

Charakters gibt weder sittlichen Werth, noch der Mangel desselben schon sittlichen Unwerth. Vielmehr ist der Charakter nur die der Sittlichkeit angemessenste Form, wie umgekehrt die Sittlichkeit des Charakters angemessenster Inhalt. Allein beide bestehen unabhängig von einander. Der Bösewicht kann nicht weniger Charakter sein als der Tugendhafte und tugendhaftes Wollen kann ohne Charakter auftreten. Der höchste, weil allseitige Werth ist allerdings dort vorhanden, wo das sittlichste Wollen in der Form des Charakters erscheint, und daher wird die Tugend immer die Form desselben annehmen, aber falsch ist es, dass die Form nicht auch abgesehen von diesem Inhalt wohlgefällig wäre.

Diese Sätze lassen sich ganz auf das Verhältniss des Guten und Schönen anwenden. Der angemessenste Inhalt der schönen Form wird das Gute sein, wie das Schöne die angemessenste Form des Guten; allein beide stehen unabhängig von einander. Der nichtswürdigste Inhalt kann in schöner Form auftreten, wie der beste; und sittlich Bestes kann in unschöner Form erscheinen. Der höchste, weil allseitige Werth ist allerdings dort vorhanden, wo das Beste in der Form des Schönen sich zeigt, und daher wird das Gute gern die schöne Form annehmen, das Schöne sich gern mit dem sittlichen Inhalt erfüllen, aber falsch ist es, dass die schöne Form nicht auch abgesehen vom Inhalt unbedingt wohlgefällig wäre.

Das Verhältniss des Einklangs von Form und Inhalt können wir als das in der spekulativen Aesthetik ebenso einseitig hervorgehobene Merkmal des Schönen betrachten, als es in der Wolff-Baumgarten'schen Schule das der Vollkommenheit, in der Kantischen das der Zweckmässigkeit ohne Zweck war. Wie die Erste das Schöne in die blosse Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zum Einen, die Andere in die scheinbare Uebereinstimmung zu einem geahnten aber mangelnden Zwecke setzt, so die spekulative Schule in die Harmonie zwischen Form und Inhalt. In der That ist jedes dieser Verhältnisse für sich betrachtet ein unbedingt Wohlgefälliges, aber so wahr es ist, dass jede Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zu Einem gefällt, ohne dass in jedem, welches gefällt, Mannigfaltiges zu Einem zu-

sammenstimmen muss; so wahr es ist, dass scheinbare (und nicht blos scheinbare) Zweckmässigkeit gefällt, ohne dass jedes, welches unbedingt gefällt, wenigstens scheinbar einen Zweck haben und ihm gemäss sein muss: eben so wahr ist es auch, dass der Einklang und zwar speciell der Einklang zwischen Inhalt und Form zwar unbedingt gefällt, aber nicht bei jedem unbedingt Wohlgefälligen gerade dieser Einklang oder überhaupt ein Einklang vorhanden sein muss. Das Ganze der Schönheit wird daher ebensowenig in diesem wie in einem der vorhergegangenen Verhältnisse ausschliesslich, es wird vielmehr in einer Totalität aller unbedingt wohlgefälligen Verhältnisse, die nicht ethischer Natur sind, zu suchen sein.

Im Hegel's Geiste schrieben*):

a) in strengwissenschaftlicher Form:

Christ. Herrm. Weisse: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. In drei Büchern. 2. Theile Leipzig 1830.

Fr. Theodor Vischer: Ueber das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen. Stuttgart 1837.

Arnold Ruge: Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang. Halle 1836.

A. W. Bohtz: Die Idee des Tragischen. Göttingen 1836.

G. M. Dursch: Die Aesthetik vom christlichen Standpunkt. Stuttgart und Tübingen 1839.

Th Fr. Bratraneck: Zur Entwicklung des Schönheitsbegriffs. Brünn 1841.

A. W. Bohtz: Ueber das Komische und die Komödie. Göttingen 1844.

F. Theodor Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauch für Vorlesungen. Reutlingen und Leipzig 1846—1857. Drei Theile.

Kuno Fischer: Diotima oder die Idee des Schönen. Pforzheim 1849.

B. H. C. Lommatzsch: Wissenschaft des Ideals. Berlin 1835.

Karl Rosenkranz: Aesthetik des Hässlichen. Königsberg 1835.

b) in freierer Form:

W. E. Weber: Aesthetik aus dem Gesichtspunkt gebildeter Freunde des Schönen. Bremen 1834. 2 Theile.

*) Mit Ausschluss der Vielen, welche wie Kugler, Hotho, Rötscher, u. a. A. sich an Hegel'sche Begriffsbestimmungen nur anlehnen.

Moriz Pinder: Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Berlin 1836
A. E. Umbreit: Aesthetik. I. Theil. Leipzig 1838.
Moriz Carrière: Das Wesen und die Formen der Poesie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen und der Kunst. Leipzig 1856.
Josef Bayer: Aesthetik in Umrissen. Prag 1856.
Hinkel: Allgemeine Aesthetik für das gebildete Publikum. Pforzheim 1847.
c. mit theilweiser Selbstständigkeit:
August Kahlert: Aesthetik. Leipzig 1846.
K. E. F. Trahndorf: Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. Berlin 1827. 2 Thlr.
Konrad Hermann: Grundriss einer allgemeinen Aesthetik. Leipzig 1857.

Drittes Kapitel.

Die Aesthetik des Realismus.

I. F. Herbart.

(1776 — 1841).

Wie Fichte die idealistische, so bezeichnet Herbart die realistische Richtung, die an dem Kriticismus anknüpft. Er selbst nannte sich mit Nachdruck einen „Kantianer," wenn auch nur, um dadurch seinen entschiedenen Gegensatz gegen die subjektiv und bald absolut idealistische Richtung auszuprägen, welche die deutsche Philosophie auf Kants Spuren einschlug. Was ihn mit Kant einigt, ist, dass er wie dieser, das Was des Seienden, das An sich für unerkennbar und alle Erkenntniss, die wir davon gewinnen, für blosse Formen, zufällige Ansichten erklärt, was ihn von ihm trennt, dass ihm diese Formen nicht bloss subjektiv, der Natur des auffassenden Subjekts angehörig, sondern objektiv durch die Natur des auffassenden Objekts selbst gegeben sind. Wie der Rauch auf die Flamme, so deutet der Schein auf das Sein, und zwar ist dieser Schein nicht ein willkürlich gemachter, sondern uns aufgedrungener, der von seiner unabweislichen Form auf eine ebenso unabweisliche Form des Seienden uns zurückschliessen lässt, und wenn gleich ebenso wenig über das Wie als das Was des Seins, doch über das Dasein eines Wie und Was desselben uns belehrt. Das scheinbare Geschehen, das in den Formen des Raumes und der Zeit in der Erscheinungswelt vor sich geht, ist nicht bloss eine nichtige Phantasmagorie des setzenden und zurücknehmenden, in seiner Vielgeschäftigkeit doch nie über sich hinauskommenden Subjekts, sondern das idealistische Spiegelbild eines realen wirklichen Geschehens in der Welt des Seienden, dessen Dasein unbezweifelbar, dessen Beschaffenheit aber wie die Qualität des Seien-

den selbst unerkennbar bleibt. Wie aber, wenn nichts wäre, auch nichts erscheinen könnte, so zwingt uns die Vielheit und Verschiedenartigkeit der Erscheinung auch zu dem Schlusse auf eine Vielheit und innere Verschiedenartigkeit des Seins. Wie wohl aus unzerlegbaren Zahlen eine zerlegbare, so kann aus dem Zusammensein einer veränderlichen Vielheit einfacher Qualitäten eine einzige Erscheinung entstehen, nicht umgekehrt aber aus einer einzigen unveränderlichen Einheit einfacher Qualität eine Vielheit von Erscheinungen. Schon zum Zustandekommen einer einzigen Erscheinung ist das Zusammensein einer Vielheit von Seienden erforderlich; zum Zustandekommen mehrerer unter sich verschiedener Erscheinungen das Vorhandensein ebensovieler durch das Zusammensein in ihrer Qualität verschiedener einfacher Seienden gebildeten Vielheiten. Die ganze vielfache Erscheinungswelt löst sich auf in ein Phänomenon, dessen Noumenon die ebenso vielfache Welt der einfachen Seienden ist. Das Seiende ist die letzte unbedingte Setzung, welche das Subjekt macht, um die Welt der Erscheinungen zu erklären und die es nicht mehr zurücknimmt. Seine Setzung ist unbedingt, weil es, um gesetzt zu sein, der Setzung von Seite des Subjekts nicht erst bedarf. Es ist, ob wir es setzen oder nicht, während die Erscheinung nur ist, indem das Subjekt sie setzt*). Das Sein ist an sich, ohne Rücksicht auf das Subjekt, der Schein nur für das Subjekt. Jenes wäre auch, wenn dieses nicht wäre, der Schein dagegen ist nur da, wenn und weil ein Subjekt da ist**).

---

*) Vgl. darüber Erdmann: Schopenhauer und Herbart, eine Antithese. Fichtes Zeitschr. XXI. 2. S. 209 und Fichtes Zusatz dazu ebendas. S. 240.

**) Darnach möge man die Gerechtigkeit der Anklage beurtheilen, dass die Herbartsche absolute Position den Gottesbegriff ausschliesse. Dieses wäre nur der Fall, wenn die „absolute" Position über das reale Bedingtsein des Seienden durch ein anderes Seiendes etwas aussagte und das Seiende als in seinen Sein nicht verursacht durch ein anderes gleichfalls Seiendes hinstellte. Aber diess ist gar nicht der Sinn der absoluten Position, wie sich Jeder, der Herbarts Metaphysik nicht mit vom Vorurtheil befangenen Augen liest, überzeugen muss. Die absolute Position ist bei Herbart nur der nicht genug stark zu accentuirende Gegensatz zu Fichte's

Die Begründung des Zusammengesetzten durch das Einfache, des Erscheinenden, Vielfältigen durch das Seiende und Unveränderliche ist der Hauptzug der Herbart'schen Philosophie, den er selbst als den Verwandtschaftszug mit Leibnitz erklärt hat. So nachdrücklich er sonst auf dem Satze besteht, dass das Sollen weder vom Sein, noch dieses von jenem dürfe abgeleitet werden *), und so streng er theoretische und praktische Philosophie auseinander hält, so zieht sich jener Grundtypus doch durch seine Metaphysik, wie durch seine „Aesthetik." Das Wort hat bei ihm einen erweiterten Sinn, gegen den gewöhnlichen. Unter Aesthetik versteht er **) die „verschiedenen Betrachtungen über das Schöne und Hässliche, deren Veranlassungen sich in ganz ungleichartigen Künsten", und was das Eigenthümliche seiner Ansicht ausmacht, auch in denjenigen Betrachtungen finden, welche man sonst gewöhnlich als abgesonderten Theil der praktischen Philosophie zuweist. Indem er Philosophie überhaupt als „Bearbeitung von

---

„relativer Position", die alles wahre Sein aufhebt, wie Herbarts ganze Metaphysik nur ihrem historischen Ursprung nach als Antipode des subjektiven Idealismus recht verstanden und gebührend gewürdigt zu werden vermag. Sie bedeutet nichts anderes, als dass etwas ist, ohne durch das Denken des setzenden Subjekt zu werden, dass es von diesem zwar anerkannt werden kann, aber dieser Anerkennung nicht bedarf um zu sein. Nach Fichte dagegen ist das Nicht-ich nichts als eine Setzung des Ich, und alles objektive Sein eine Setzung des Subjekts. Etwas erscheint, darum ist etwas, heisst es dort; etwas erscheint, darum scheint etwas zu sein, welches doch nur zu sein scheint, heisst es hier. Alles Sein durch das Subjekt und für das Subjekt, heisst es im Idealismus. Kein Sein durch das Subjekt, wenn auch für das Subjekt, im Realismus. Dort wäre nichts, wenn nichts erschiene, hier erschiene nichts, wenn nichts wäre. Dort bedingt Schein den Schein, hier das Nichterscheinende die Erscheinung; dort Eines Alles, hier Vieles Vieles, wobei es unbestimmt bleibt, ob das den Schein bestimmende Sein selbst durch ein anderes (höheres) Sein gesetzt, geschaffen, oder selbst ungeschaffen sei, eine transcendente Frage.

*) Vgl. über diess Verhältniss der Metaphysik zur Aesthetik, welche die Ethik mit umfasst, und das durchaus in strenger Sonderung der beiden Gebiete besteht, Herbarts vortreffliche Recension der Weisse'schen Aesthetik. S. W. XII. S. 723.

**) Lehrb. zur Einl. I. S. 41.

Begriffen" definirt, fasst die Metaphysik diese ins Auge, insofern sie aus dem durch die Erfahrung Gegebenen stammen und „dennoch Fehler in sich tragen, vermöge derer sie sich der Reflexion zu fortwährender Umwälzung darbieten." Die Logik „entfernt jede auf besondere Eigenthümlichkeit gewisser Begriffe beruhende Behandlung derselben von sich;" die Ethik und Aesthetik endlich „weichen beide gemeinschaftlich von der Metaphysik ab, indem sie auf unveränderlichen Werthbestimmungen durch Lob und Tadel beruhen." Durch eben dies ihr Gemeinschaftliches aber fallen sie in eine Classe zusammen. Da nun die Aesthetik nach obigem Begriffe „selbst keine Grenze vorzeichnet, von welcher Art ihr Schönes und Hässliches sein müsse, vielmehr in ihr schon eine Mannigfaltigkeit der Arten des Lobenswerthen und Tadelnswerthen beisammen ist, so kann die Hauptklasse, wohin auch die Ethik gehört, mit dem Namen Aesthetik benannt werden: ein anderer Name findet sich nicht." Ihre Begriffe haben das Eigenthümliche, dass während auch bei ihnen das Denken nicht bei blosser logischen Verdeutlichung stille stehen kann, sie nicht gleich jenen (der Metaphysik) eine Veränderung (zum Behufe der Wegschaffung der aus der Erfahrung hineingekommenen Widersprüche) nothwendig machen, wohl aber „einen Zusatz in unseren Urtheilen herbeiführen, der in einem Urtheile des Beifalls oder Missfallens besteht." Mit der Erkenntniss des Gegebenen hängt die Aesthetik ihrem Ursprung nach nicht weiter zusammen, als „insofern wir dadurch veranlasst werden, uns Begriffe vorzustellen, welche ohne alle Rücksicht auf ihre Realität den Beifall oder das Missfallen erwecken. Angewandt aber auf das Gegebene geht die Aesthetik über in eine Reihe von Kunstlehren, welche man sämmtlich praktische Wissenschaften nennen kann, weil sie angeben, wie derjenige, der sich mit einem gewissen Gegenstande beschäftigt, denselben behandeln soll, indem nicht das Missfallende, vielmehr das Gefallende soll erzeugt werden*)."

Herbart warnt „in diesen Paragraphen etwas hineinzudenken was nicht darin liegt." Derselbe beziehe sich zwar allerdings zugleich auf das moralisch Gute und auf das sogenannte sinnlich

*) Ebend. Seite 49.

Schöne. Eigentlich, fügt er hinzu, sei keine wahre Schönheit sinnlich, wenngleich bei der Auffassung derselben sinnliche Empfindungen in vielen Fällen vorauszugehen und nachzufolgen pflegten. Hier sei nicht die Rede von irgend welchen obersten Grundsätzen, denen die wahren ästhetischen Urtheile und etwa hiemit auch das Gute sammt dem Schönen unterzuordnen wären. Vielmehr sei diese falsche Meinung gänzlich zurückzuweisen. Jedes ursprüngliche ästhetische Urtheil (ganz verschieden von der stets schwankenden Beurtheilung der Kunstwerke) sei stets absolut, folglich auch jedes vom andern ganz unabhängig. Vollends für das Gute gebe es kein Höheres, es sei in seiner Art selbst das Höchste. — Nur insofern wir im Denken das Gute aufsuchen, bestimmen, unterscheiden, zusammenstellen, gebe es für das dazu nöthige spekulative Verfahren gewisse allgemeine methodische Bedingungen, welche man verfehle, sobald man Aesthetik und praktische Philosophie anders, als so auffasse, dass jenes die weitere, dieses die engere Sphäre sei. Ebenso sei es bei den meisten dieser praktischen Wissenschaften, mit Ausnahme einer einzigen, der „Willkür" überlassen, ob man sich ein Geschäft mit dem Gegenstande machen wolle, oder nicht. Nur bedingt sei die Form der Vorschrift: wenn Jemand sich mit dieser Kunst befassen will, soll er sie so und nicht anders treiben. Nur eine darunter ist es, deren Vorschriften den Charakter der nothwendigen Befolgung darum an sich tragen, weil wir unwillkürlich und unaufhörlich den Gegenstand derselben darstellen. „Dieser Gegenstand nemlich sind wir selbst und die bezeichnete Kunstlehre ist die Tugendlehre; welche in Hinsicht unserer Aeusserungen im Thun und Lassen in die Pflichtenlehre übergeht."

In diesen wenigen Sätzen ist die Grundidee der Herbart'schen Aesthetik vorgezeichnet. Wie die Metaphysik mit dem Seienden, dessen absolute Position nicht der Anerkennung durch das Subjekt bedarf, um gesetzt zu sein, so hat es die Aesthetik mit Begriffen zu thun, welche ohne alle Rücksicht auf ihre Realität Beifall oder Missfallen mit sich führen. Sie verhalten sich gegen die Realität, wie diese selbst gegen das Subjekt. Diese ist, ob das Subjekt sie denkt oder nicht; jene wecken Beifall,

oder Verwerfung, ihre Gegenstände mögen sein, oder nicht. Wie das Seiende objektiv gegen das Subjekt, so sind die ästhetischen Begriffe objektiv gegen das Sein. Ihre Evidenz wächst nicht und nimmt nicht ab, ob nun ihre Gegenstände Realität haben, oder nicht, ob sich ein Wille nach ihnen richtet oder nicht. Die praktische Anwendung ist ihnen ebenso „zufällig," wie die Existenz ihrer Gegenstände. Ihr Einfluss auf den Willen ist ein psychologisches Problem und gehört nicht in die Aesthetik, sondern in die Psychologie und ihre Grundlage, die allgemeine Metaphysik. Die Aesthetik hat es mit nichts anderem zu thun, als mit der Aufstellung jener Lob und Tadel, Beifall und Missfallen unwillkürlich und unaufhörlich mit sich führenden Begriffe.

Wie soll diese geschehen? — „Das Schöne und Hässliche, insbesondere das Löbliche und Schändliche besitzt eine ursprüngliche Evidenz, vermöge derer es klar ist, ohne gelernt und bewiesen zu sein. Allein die Evidenz durchdringt nicht immer die Nebenvorstellungen, welche theils begleitend, theils von jenen selbst verursacht, sich einmischen. Daher bleibt es oftmals unbemerkt; oft wird es gefühlt, aber nicht unterschieden; oft durch Verwechslungen und falsche Erklärungen entstellt. Es bedarf also herausgehoben und in ursprünglicher Reinheit und Bestimmtheit gezeigt zu werden. Dieses vollständig zu leisten, und die, theils unmittelbar gefallenden, theils durch die Aufgabe, das Missfallende zu meiden herbeigeführten Musterbegriffe (Ideen) geordnet zusammenzustellen, ist Sache der allgemeinen Aesthetik, worauf die verschiedenen Kunstlehren sich stützen müssen, welche Anleitung geben, wie unter Voraussetzung eines gegebenen Stoffes durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes könne gebildet werden *)."

Die nächste Aufgabe daher ist die „unmittelbar gefallenden Musterbegriffe" d. i. die „ästhetischen Elemente" aufzufinden, durch deren Verbindung dann am gegebenen Stoffe das gefallende Ganze zu Stande kommt. Ein Beispiel einer solchen Auffindung liefern die „unmittelbar gefallenden Musterbegriffe des Wollens" d. i. die „ästhetischen Elemente," durch deren Verbindung am

*) Ebend. Seite 124.

Willen als Stoff ein gefallendes Willensganzes zur Darstellung kommt. Da was bei diesen, von allen ästhetischen Elementen gilt, Herbart aber nur bei jenen eine vollständige Durchführung seines ästhetischen Gedankenganges gegeben hat, so möge dessen Darstellung der allgemeinen Auseinandersetzung zuvorgehen.

Sie findet sich in seiner „praktischen Philosophie," deren erste Ausgabe 1808 erschien, eine der frühesten Arbeiten des Verfassers*). „Was wir, um das Bessere im Menschen zu beleben, sagt er dort**) zu thun haben, ist das Urtheil zu wecken über den Willen, nicht einen neuen Willen neben dem alten. Gebundenheit des Willens verkündigt allerdings die Pflicht, und heisst jeden Ruhm von Gütern und Tugenden verstummen, der erhoben wäre vom Genuss, und vom Uebermuth der selbstbewussten Thatkraft. Die Knechtschaft Eines Willens aber und die Herrschaft eines andern Willens bleibt der Pflicht fremd, es seien Herr und Knecht nun zwei oder zu einem Einzigen verschmolzen. Was drücken und lähmen — was die Energie des Willens mindern, einen Theil davon vernichten könnte, das hätte gerade so viel hinweggenommen von dem Gegenstande derjenigen Gebundenheit, deren wahres Wesen zu erkennen wir bemüht sind. Hemmend einwirken auf die Stärke des Willens mag physische Gewalt: die Pflicht weiss wohl, dass es ihr nicht gegeben ist, zu zwingen. Lasse man denn hinweg von dem Willen — ganz und gar — seine Stärke, sein Thun und alle Grade seines möglichen Wirkens und Leidens im Conflikt mit einer gegenwirkenden Kraft und Stärke — lasse man fahren den Gedanken an seine Wirklichkeit, die sich könnte fühlbar machen in der Wirklichkeit; — was bleibt übrig? Sein blosses Was, sein Bild!"

„Das Bild des Willens ist gebunden, nach Art der Bilder, an das willenlose Urtheil, das in dem Auffassenden hervortritt.

Und der Wollende ist ausgesetzt dem eigenen

*) S. W. VIII. S. 1—212.
**) Seite 10.

Anblick, worin mit seinem Bilde das Selbsturtheil erzeugt wird."

Das Urtheil ist kein Wille und kann nicht gebieten. Tadelnd aber mag es fort und fort vernommen werden, — bis vielleicht der Wille ihm gemäss zu ändern im neuerzeugten Willen sich entschliesst. Dieser Entschluss ist Gebot, und der veränderte Wille erscheint als gehorchend; Beides zusammen als Selbstgesetzgebung. Darnach richten sich Pflichten, Tugenden, Güter, sammt den Begriffen von einem höhern Willen, der, wenn er nur zum Musterbild taugt, nicht nöthig hat, die Rolle einer Grundkraft in den menschlichen Gemüthern zu übernehmen, um sie nach sich zu bestimmen. Aecht religiöse Fragen aber hier, in den Vorhöfen der praktischen Philosophie zu erheben, wäre, ein allzudreistes Unterfangen."

„Es entsteht nun die Frage, wie es zu veranstalten sei, dass geurtheilt werde über die Beschaffenheit der Willen? Bei gehöriger Nachforschung werden sich zwei Hauptsätze ergeben; der eine: ergeht ein Urtheil über ein Wollen, so trifft es dasselbe nie als ein einzelnes Wollen, sondern immer als Glied eines Verhältnisses. Der zweite: das Urtheil hat ursprünglich gar keine logische Quantität, sondern die Sphäre seiner Geltung kommt ihm von der Allgemeinheit der Begriffe, durch welche die Glieder des Verhältnisses gedacht werden. Beide Sätze sollten eigentlich von einer allgemeinen Aesthetik dargeboten werden, in deren Gebiet die nächsten Untersuchungen gehören."

Die erste derselben betrifft den „sittlichen Geschmack." Herbart ist auf die Einwürfe gegen die Zulässigkeit desselben gefasst. Wie? von ihm, der so unsicher ist, dass es thöricht wäre, über seine Urtheile zu disputiren, sollten die Aussprüche kommen, auf deren Bestimmtheit die Strenge der Pflicht, auf deren Gleichförmigkeit und Beharrlichkeit die Heiligkeit alles Sittlichen beruhe? Das moralische Gefühl sei verwiesen aus den Grundlagen der Sittenlehre; sollte man es versuchen, dasselbe unter einem neuen und modischen Namen wieder einzuführen?

Wenn der Geschmack in der Sittenlehre zulässig ist, wird er es hoffentlich auch in der Aesthetik sein dürfen? Ihn in der ersteren retten, heisst daher seine Anhörung auch in der engeren Aesthetik rechtfertigen. Wie also? „Dass der Geschmack unsicher ist, weiss man hoffentlich nur aus der Erfahrung. Und bestimmt aus solchen Erfahrungen, wozu die abweichenden Urtheile über sehr zusammengesetzte Gegenstände, als über ganze Werke der Kunst oder der Natur Veranlassung gegeben hatten. Es ist kein Zweifel, dass die Anzahl solcher Erfahrungen sich nur vermehren würde, wenn man Beispiele von guten und bösen Charakteren, wie sie in den Schauspielen vorkommen, zur Beurtheilung darstellen wollte. Es ist hingegen Hoffnung vorhanden, die Gründe der Unsicherheit zu entdecken, wenn die Elementarurtheile bestimmt ausgesprochen sein werden, welche der ästhetische Totaleffekt zusammengesetzter Werke zwar aufreizt, aber nicht gesondert hervortreten lässt, vielmehr, wofern das Werk nicht classisch ist, sogar wider einander in Widerstreit setzt. Dies gilt allen Künsten; den Werken der Poësie, Plastik, Musik sogut, als der ganzen sittlichen Sinnesart menschlicher Charaktere.“

Das Elementarurtheil des Geschmacks ist das wahre Fundament der Aesthetik. „Man versetze sich in ästhetische Anschauungen, wie sie von den Künstlern pflegen erweckt zu werden, und bemerke, wie verschieden davon der starre Blick ist, mit welchem das Kind oder überhaupt der rohe Mensch die menschlichen Gegenstände zwar völlig fasst, aber nicht fühlt; wie verschieden davon gleichfalls die Begierde, welche das Kunstwerk in ihren Besitz zu bringen, in ihr Eigenthum zu verwandeln beabsichtigt. Es ist nur zu fürchten, dass man sich dem Eindruck des Schönen zu sehr hingeben, — sich zu sehr anfüllen wird von den Gemüthsbewegungen, die mit ihm gewöhnlich verbunden sind. Dahin gehört schon die warme Liebe, die Begeisterung, entgegengesetzt dem kalten Kennerurtheil; dahin gehört noch mehr das Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre in die andere. Manche Personen gerathen ins Dichten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet, und ins Schwärmen, wenn sie Musik hören; oder sie halten wenigstens die Musik für eine Art von Malerei; die Malerei aber für Poësie, die Poësie für die höchste Plastik und die Plastik

für eine Art ästhetischer Philosophie. Solchen wäre wohl zu rathen, sie möchten sich in dem Lächeln der Meister jeder einzelnen Kunst so lange baden, bis es ihnen gelänge des eigenthümlichen Schönen aller besonderen Gattungen inne zu werden; also die Landschaft in der Landschaft zu sehen; des Concerts aber im Concert froh zu werden; ebenso der Verhältnisse und der Tinten in der Malerei, endlich der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren in der Poësie."

Das Elementargeschmacksurtheil muss rein erhalten werden. „Man achte dazu auf die Veränderlichkeit der Zustände, in welche es das Gemüth versetzt. Dieses sondere man ab; es kann dem Geschmack nicht wesentlich sein. Aber die Auffassung des Gegenstandes muss bleiben in ihrer Schärfe, damit geurtheilt werden könne. Weder die ersten, noch die letzten Empfindungen, welche ein Kunstwerk erregt, sind die rein ästhetischen; jene nicht, weil der Gegenstand noch nicht vollkommen gefasst ist, weil die Masse noch drückt, diese nicht, weil die Aufmerksamkeit ermüdet ist und schwindet."

Die Frage erhebt sich: wann denn dies reine Geschmacksurtheil hervortrete? ob es überall ein solches gebe und geben könne? ob dasselbe etwas anderes, als eine blosse Idee sei, welcher sich die wirklichen Gemüthszustände mehr oder minder annähern? ob es ein reines Kunstwerk — das nicht zugleich rühre, reize und unterhalte — geben könne, geben solle? „Diese Fragen liegen ausser unserer Sphäre; da es der praktischen Philosophie (und ebenso der Aesthetik) nicht darauf ankommt, den Geschmack psychologisch, wohl gar transcendental zu betrachten und zu erklären, sondern vielmehr ihm selbst bestimmte Acte abzugewinnen, seiner Betrachtung Willen und Willensverhältnisse (ästhetische Verhältnisse überhaupt) zu unterwerfen. Möge es recht lebhaft gefühlt werden, wie sehr störend und hemmend auf die Thätigkeit des Geschmacks eine unzeitige Spekulation über den Geschmack wirken musste! Wie so gänzlich gleichgiltig für sein Urtheil selbst jeder Aufschluss sein müsste, der gleichsam den Mechanismus des Urtheils enthüllte!"

Gewiss ist nur, dass Geschmack und Begierde zwei ganz verschiedene Dinge sind. Diese sucht das Künftige, jener bestimmt

über das Gegenwärtige; dem Geschmack entspricht Nachachtung, Befolgung seiner Weisungen, der Begierde Befriedigung. In der Regsamkeit der Vorstellungen besteht das Charakteristische der Begierde. Das Begehrte ist in der Befriedigung und vor der Befriedigung auf gleiche Weise bekannt, aber in verschiedenen Graden. Ohne Vorstellung des Begehrten entsteht keine Begierde; aber erst die wirkliche Gegenwart desselben befriedigt dieselbe. Zu dieser Gegenwart drängt die Vorstellung, indem sie gegen die Hindernisse ankämpft, die zwischen die Vorstellung des Begehrten vor und die lebendige Gegenwart desselben in der Befriedigung sich stellen. „Wo diese Regsamkeit einer Vorstellung sich findet, da ist das Vorgestellte ein Begehrtes. Und was kein Begehrtes sein soll, das muss nicht mit solcher Regung, nicht so drängend vorgestellt werden; es muss vielmehr ruhig stehen, in vollendeter Vorstellung, die keiner Erhebung und Ergänzung durch Zufall oder Einfall bedürftig und fähig sei. In klarer Gegenwart besitzt der Geschmack, was er beurtheilt; er hält und behält das Bild, worüber er Beifall oder Missfallen ausspricht und auch sein Spruch ist ein anhaltender Klang, der nicht verstummt, als bis etwa das Bild hinweggezogen wird*)."

Dabei möchte es „seltsam scheinen, dass der Geschmack, der keine Gaben annimmt, selbst etwas gebe, und durch sein Urtheil der schon fertigen Vorstellung seines Gegenstandes gleichsam aus eigenem Vermögen etwas zulege. War etwa dieser Zustand schon bereit im Gemüthe? war das Missfallen an einem hässlichen Gegenstande schon vorräthig, und wird es jetzt, da eben dieser Gegenstand sich der Anschauung darstellt, nur herbeigeholt, um von ihm in Empfang genommen zu werden?" — Diese „seltsame" Vorstellung ist gleichwohl denjenigen geläufig, die von einem „Gefühl" des Schönen und Hässlichen sprechen. Allein „in dem Fall würde das Missfallen an dem Gegenstande sogleich mit der Vorstellung desselben zusammenfallen; nicht aber, man weiss nicht, wann und warum, sich erst später zu demselben verfügen." Das Urtheil liesse sich dann von dem Gegenstande, über welchen es ergeht, gar nicht trennen und unter-

*) Eben d. Seite 15.

scheiden; man hätte denselben Fall, welcher bei dem Gefühl von Lust und Schmerz eintritt, wo in der That das Gefühlte vom Gefühl gar nicht abgesondert kann aufgefasst werden. Beim Zahnschmerz ist Niemand im Stande das Vorgestellte von dem Wehe zu unterscheiden. „In den Zuständen von Lust und Schmerz ist das Gemüth gleichsam gefangen," Es kann das Gemüth auf nichts Aeusseres beziehen, welches die Phantasie für sich festzuhalten vermöchte, es kann nur fühlen oder nicht. Es kann stärker oder schwächer fühlen; Schmerz und Lust sind gelinder oder heftiger. Denken wir uns diese nun, als könnten sie zerlegt werden in ein Vorgestelltes und in dessen Annehmlichkeit oder Widrigkeit. So könnte jenes für Mehrere dasselbe, der Grund der angenehmen oder widrigen Empfindung desselben doch für Jeden ein anderer sein. Eine Lehre wäre denkbar von Lust und Schmerz, worin, was angenehm und unangenehm sei, verzeichnet stände; eine Lehre, die mit den Begierden und deren Befriedigung gar nichts zu schaffen hätte, indem sie sich gar nicht kümmerte um die Regsamkeit der Vorstellungen, sondern nur um die Qualität des Vorgestellten, eine Lehre, die eben desshalb die meiste Aehnlichkeit mit einer wahren Geschmackslehre haben müsste; denn eben deren Aufgabe ist die Aufstellung dessen, was gefällt und missfällt, in den einfachsten Ausdrücken.

Dadurch sind zwei Gegensätze gewonnen, woran sich die Bestimmung der Bedingungen, unter welchen alle Gegenstände des Geschmacksurtheils stehen müssen, gleichsam „stemmen" kann. „Das Vorgestellte im Geschmacksurtheil muss vollendet, ungehemmt vorgestellt werden; dadurch unterscheidet es sich von dem gegen die Hemmung anstrebenden Begehrten; es muss aber auch abgetrennt von diesem Urtheil d. h. ohne Beifall und Missfallen, lediglich als Gegenstand der Erkenntniss, rein theoretisch vorgestellt werden können: dadurch unterscheidet es sich von dem Unangenehmen und Angenehmen, das nur im Gefühl selbst ergriffen werden kann.

Diese Scheidung ist wichtig. Durch jene Beschaffenheit unterscheidet sich das im Geschmacksurtheil Vorgestellte vom Nützlichen und Vortheilbringenden, durch diese vom blossen

Lustbringenden. Weder mit jedem, noch mit diesem kann das Schöne zusammenfallen. Dennoch darf es bei jener rein theoretischer Erkenntniss, welche Folge der Scheidung des Vorgestellten von dessen Beifall oder Missfallen im Gemüthe ist, nicht bleiben; denn das blos theoretisch d. i. ohne Aeusserung des Beifalls oder Missfallens Erkannte ist „gleichgiltig;" das im Geschmacksurtheil Erkannte dagegen beifällig oder missfällig. „Wie ist es nun denkbar, dass sich das Vorgestellte, dem der Beifall oder das Missfallen doch zukommt, auch ohne solches, als ein Gleichgiltiges, sollte betreffen lassen? Es ist klar, dass ihm, dem Gleichgiltigen etwas fehlen müsste zu ihm selber, dem Gefallenden oder Missfallenden! Halte man für einen Augenblick diesen Widerspruch fest: und denke sich eine Ergänzung, welche zu ihm dem Gleichgiltigen hinzukommend, aus ihm machte es selbst, das Gefallende oder Missfallende. So würde das Vorgestellte im Geschmacksurtheil aus dem Gleichgiltigen und der Ergänzung zusammengesetzt sein. Da wäre die Ergänzung als Theil des zusammengesetzten Vorgestellten, selbst ein Vorgestelltes. Und müsste auf sie angewendet werden, was zuvor festgesetzt war: nämlich dass das Vorgestellte des Geschmacksurtheils sich auch rein theoretisch, als ein Gleichgiltiges sollte auffassen lassen." Daraus geht hervor, dass jeder Theil dessen, was „als zusammengesetzt gefällt oder missfällt, für sich und einzeln genommen gleichgiltig, mit einem Wort, dass die Materie gleichgiltig, die Form hingegen der ästhetischen Beurtheilung unterworfen sei. Die einfachsten Beispiele sind hier die besten. Was ist z. B. in der Musik eine Quinte, eine Terze, ein jedes beliebiges Intervall von bestimmter musikalischer Geltung? Es ist bekannt, dass keinem der einzelnen Töne, deren Verhältniss das Intervall ausmacht, für sich allein nur das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen wird, indem sie zusammen klingen."

Diese scharfsinnige Deduction erfolgt durch Anwendung der Herbart eigenthümlichen Methode der Beziehungen. Der Widerspruch, der darin liegt, dass das an sich Gleichgiltige zugleich ein Gefallendes oder Missfallendes sein soll, hebt sich dadurch auf, dass eine Ergänzung hinzugedacht wird, die an sich

ebenfalls vorgestellt, folglich gleichgiltig ist. Beifall oder Missfallen kommt daher keinem für sich, sondern nur insofern zu, als es mit dem Andern zusammengedacht wird. Das Zusammen der beiden ist die Form.

Die Analogie der ästhetischen mit den metaphysischen Gedanken ist hier einleuchtend. Wie das scheinbare Geschehen nicht die Folge eines einzigen, sondern des Zusammen mehrerer Seienden ist, deren jedes streng einfache Qualität ist, so ist das ästhetische Urtheil des Beifalls und Missfallens nicht Resultat eines, sondern mehrerer jedes für sich nur theoretisch Vorgestellter und folglich Gleichgiltiger zusammengenommen. Wie aus dem Zusammen der Seienden die Erscheinung, so springt aus dem Zusammen theoretisch gleichgiltiger Vorstellungen ästhetischer Beifall oder ästhetisches Missfallen hervor, mit gleicher Sicherheit, gleicher Nothwendigkeit und gleicher Unwillkürlichkeit.

Zugleich aber geht die Analogie noch weiter. Die einfachen Seienden verhalten sich gegen das aus ihrem Zusammen für den Beschauer entspringende scheinbare Geschehen völlig indifferent; sie sind, was sie sind, jedes für sich und es liegt ihnen wenig daran, was sie einem Dritten zu sein scheinen. Ebenso indifferent ist das einzelne theoretisch Vorgestellte gegen das über es im Zusammen mit Andern ergehende ästhetische Urtheil. Wie dasselbe Seiende A im Zusammen mit dem Seienden B, C, D die Erscheinung X, und im Zusammen mit M, N, O die Erscheinung Y hervorruft, ohne dass es dadurch selbst ein Anderes geworden wäre, so klingt derselbe Ton im Zusammen mit seiner Terze wohlge-, mit seiner Septime dagegen missfällig, ohne dadurch an sich ein anderer zu sein. Wie das Wesen der Metaphysik darin besteht, mit Beiseitelassung des unerkennbaren Was der Seienden, nur deren wechselnde Zusammen als Grundlage des scheinbaren Geschehens ins Auge zu fassen, so begnügt sich die Aesthetik statt der einzelnen nur theoretisch vorgestellten ästhetisch gleichgiltigen Verhältnissglieder deren ästhetischen Beifall oder ästhetisches Missfallen erzeugende Verhältnisse d. i. ihre ästhetisch wichtigen Zusammen aufzustellen.

Man hat der Herbart'schen Philosophie oft den Vorwurf

gemacht, dass ihre einzelnen Theile durch allzuschroffe Sonderung auseinandergehalten alles einigenden Bandes unter sich entbehrten. Die nachdrückliche Forderung ihres Urhebers, Sollen solle vom Sein getrennt, weder jenes von diesem, noch dieses von jenem abhängig gedacht werden, schien einen solchen Verdacht wohl zu rechtfertigen. Obige Darstellung ist vielleicht geeignet die Grundlosigkeit desselben darzuthun. Zwischen der theoretischen und praktischen Philosophie Herbarts herrscht durchgängige Analogie; es ist derselbe Grundgedanke, der unsere theoretische wie ästhetische Erkenntniss auf blosse Zusammen, auf objektive Formen zurückführt, und das objektive Was der im Zusammen befindlichen Glieder als theoretisch unerkennbar oder ästhetisch gleichgiltig bei Seite liegen lässt. Die Herbart'sche Aesthetik kann nicht anders als rein formal sein; die Gegenstände des Geschmacksurtheil sind nichts anderes, als Verhältnisse, Formen.

Daher ist der Geschmack „nicht ein Vermögen, Beifall oder Missfallen im eigenthümlichen Sinn zu geben: sondern diejenigen Urtheile, die zu ihrer gemeinschaftlichen Auszeichnung vor andern Aeusserungen des Gemüths unter dem Ausdruck Geschmack pflegen begriffen zu werden — sind Effekte des vollendeten Vorstellens von Verhältnissen, die durch eine Mehrheit von Elementen gebildet werden." Es versteht sich, dass diese Elemente nicht ungleichartig sein, dass sie so wenig, wie in der Mathematik (blos in einer Summe) neben einanderstehen, sondern einander „durchdringen" sollen, welches eine Farbe z. B. und ein Ton, oder ein Ton und eine Gesinnung schwerlich leisten werden, da hingegen Ton und Ton, Farbe und Farbe, Gesinnung und Gesinnung, im fremden Denken zugleich vorgestellt, in der That einander gegenseitig so modificiren, dass Beifall oder Missfallen — und zwar für jedes besondere Verhältniss von besonderer Art — in dem Vorstellenden hervorspringen. Zu bemerken ist aber, „das Verhältniss darf nicht als solches, durch seinen Exponenten begriffen werden, der, indem er anzeigt, welche Abänderung ein Glied des Verhältnisses in das andere übergehen mache, gerade dadurch zerstückt, was zusammen bleiben musste. Denke man zu dem arithmetischen Verhältniss

5—7 den Exponenten (die Differenz) 2 hinzu, das Verhältniss hat sich in die Gleichung 7=5+2 verwandelt, wodurch die 7 zerlegt und als Glied des Verhältnisses zerstört wird." — Auch hier liegt der Vergleich mit der Metaphysik nahe. Die einzelnen einfachen Wesen im Zusammen gedacht sollten einander modificiren, allein diese Modification erfolgt nicht, jedes bleibt, was es ist, der Effekt ihres Zusammens fällt nur innerhalb des Vorstellenden.

Diese aus einer Mehrheit von Elementen zusammengesetzten Verhältnisse sind das wahrhaft Objektive der Aesthetik, das vollendete Vorstellen ist ihr Subjektives. „Wer sich losmachen kann von der Meinung, als ob die theoretischen Regeln desjenigen Gefüges, wodurch Kunstwerke die sogenannte Einheit, eigentlich Fasslichkeit, erlangen, für das Wesentliche der Geschmackslehre zu halten seien; wer einmal inne geworden ist, dass das Köstliche der Schätze, welche die Künstlerphantasie besitzen muss, um sie ordnen zu können, nicht liegen kann in ihrem systematischen, oder ökonomischen Gebrauch: der wird vielleicht aus dem Vorhergehenden abzunehmen aufgelegt sein, was eine Aesthetik als Aufstellung ästhetischer Prinzipien — eigentlich zu leisten verbunden wäre. Nicht definiren, nicht demonstriren, nicht deduciren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsoniren, sondern — versetzen sollte sie uns in die Auffassung der gesammten einfachen Verhältnisse, so viele es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall oder Missfallen erzeugen. Inne werden sollten wir durch sie eben des specifischen Beifalls und des specifischen Missfallens, welches einem jeden einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigen ist. Auf diesem Wege würde sie allen den Verhältnissen, die zu einer Kunstsphäre gehören, eine gleichmässige Aufmerksamkeit schenken und dadurch den unbewussten Takt berichtigen, welcher in der Scheidung des Schönen vom Hässlichen zwar ursprünglich beschäftigt ist, aber nur gar zu oft an individueller Einseitigkeiten leidet, die ihn hindern, einer ungestümen Phantasie die gehörigen Schranken zu setzen." Und um keinen Zweifel übrig zu lassen, welches Ideal er einer in seinem Geiste durchgeführten Aesthetik setze, fügt er bei: „Darf man es sagen, dass die musikalischen Lehren,

die den seltsamen Namen Generalbass führen, das einzige richtige Vorbild sind, welches für eine echte Aesthetik bis jetzt vorhanden ist?"

Der Gegenstand der Aesthetik, die Verhältnisse, welche ein Urtheil des Beifalls oder des Missfallens mit sich führen, die Erkenntnissquelle dieses Gegenstandes, die ästhetischen Geschmacksurtheile in ihrer Reinheit und Unabhängigkeit sind zur Genüge nachgewiesen: die weitere Frage ist nun, in wiefern diesen Geschmacksurtheilen Allgemeinheit zukomme? Herbart untersucht diese Frage in der zweiten Abhandlung vor der praktischen Philosophie unter dem Titel: Wiefern kann der praktischen Philosophie Allgemeinheit zukommen? Wir heben für unsern Zweck das Wichtigste aus dieser Abhandlung heraus, an die Stelle ihrer speciellen Beziehung auf das Aesthetische am Wollen die allgemeinere auf das Aesthetische überhaupt setzend.

„Es liege dem Geschmack ein Verhältniss vor: wird er seinen Beifall oder sein Missfallen durch einen Satz aussprechen, der unter die logischen Formeln: alle A sind B oder kein A ist B gebracht werden könnte?" In diesem Fall wäre die Allgemeinheit ästhetischer Maximen, Grundsätze, Prinzipien ohne weitere Erklärung offenbar; aber unbegreiflich wäre es, „dass man (wie man in der praktischen Philosophie thut) versuchen konnte, der Summe dieser Maximen, Grundsätze und Prinzipien eine Anordnung aufzudringen, vermöge deren sie logisch über und unter einander treten und aus einander abgeleitet zu werden dulden müssten: da jedes Geschmacksurtheil für sich selbst steht, unmittelbar gewiss und absolut — oder gar nicht vorhanden ist; anderwärts her aber sich keine Gewissheit ertheilen lässt. Bei der gegentheiligen Voraussetzung aber, den Geschmacksurtheilen sei ein Ausdruck, welcher logische Allgemeingiltigkeit bezeichne, nicht angemessen, scheint vollends alle praktische Philosophie (also auch alle Aesthetik) verschwinden zu müssen, denn was ist Philosophie ohne allgemeine Sätze?"

„In der That, es findet sich bei geringer Aufmerksamkeit, dass die Consequenz uns zwingt, die letztere Voraussetzung anzunehmen. Sollte Allgemeinheit der Charakter des ästhetischen Urtheiles sein, so wäre das vollendete Vorstellen des Verhält-

nisses, worauf es geht, unmöglich. Denn der Blick ins logisch Allgemeine ist ein Blick auf die unabsehliche Mannigfaltigkeit dessen, was in den Umfang eines Begriffs fallen mag können. Dieser Blick findet kein Ende, so wenig, als die Menge der möglichen logischen Determinationen eines Begriffs ein Ziel finden kann. Dem Geschmack hingegen liegt nicht mehr noch weniger vor, als die Elemente des Verhältnisses; und wenn diese Elemente Begriffe sind, so dürfen sie zum Behufe des Urtheils nur durch ihren Inhalt gedacht werden, welcher durch seine eigenthümlichen Merkmale scharf und deutlich sich wird vorstellen lassen. Das Urtheil aber wird eben deshalb nichts von der Allgemeinheit wissen, sondern eben ganz als ein einzelnes erscheinen."

Hier zeigt sich Herbart als Schüler Kants, indem sein ästhetisches Urtheil sowenig wie das der kritischen Urtheilskraft auf objektive Allgemeinheit Anspruch macht. Aber er kommt um desswillen doch nicht auf den von Kant statt deren eingeführten Gedanken einer subjektiven Allgemeinheit, welcher alle Aesthetik als Wissenschaft unmöglich macht.

Herbart warnt vor dem Empirismus in der Aesthetik, zu dem der Satz, dass jedes Geschmacksurtheil streng einzeln sei, zu verlocken scheint. Wohl möchte, sagt er, wer dem Empirismus und den Inductionen zugethan ist, hier auf die Meinung gerathen, die ästhetischen Maximen möchten von Beurtheilungen der vorhandenen Kunstwerke abstrahirend und das Gemeinschaftliche sammelnd, so zu höheren und immer höheren Lehrsätzen und zuletzt zu einer „hohlen Spitze" durch Induction aufsteigen wollen. Aber „ebensowenig als ein Urtheil des Geschmacks an sich allgemein sein kann, ist es gestattet, aus mehreren derselben durch Abstraktion etwas Höheres zu bereiten, das noch einen Schein von ästhetischer Geltung behaupten möchte. Wenn von den Verhältnissen, über welche die mehreren Urtheile gegangen sind, das Verschiedenartige abgestreift, das Gemeinschaftliche festgehalten wird, wo bleibt in diesem Abstreifen das vollendete Vorstellen, worauf doch allein der Geschmack beruht? Die verstümmelten Reste haben keinen Werth, wenigstens mit Sicherheit lässt sich kein solcher annehmen; ja wenn in diesen Resten noch etwas hervorragt, das einen ursprünglichen Beifall sich zueignet,

so ist's ein Zeichen, das von Anfang an nicht einfache Verhältnisse, sondern grössere Compositionen der Beurtheilung vorlagen, denen nur ein zusammengesetztes, eben desshalb aber auch schon nicht völlig klares Urtheil hatte entsprechen können*)."

Allein ohne logische Allgemeinheit der Geschmacksurtheile ist die Lösung dieser Schwierigkeiten doch „kaum zu verfehlen." „Es ist mit der Allgemeinheit der Geschmacksurtheile, wie mit ihrer Ewigkeit und Unveränderlichkeit. Vollendete Vorstellung des gleichen Verhältnisses führt wie der Grund seine Folge, das gleiche Urtheil mit sich; und zwar wie zu jeder Zeit, so auch unter allen begleitenden Umständen und in allen Verbindungen und Verflechtungen, welche das Besondere verschiedener Fälle für eine scheinbar allgemeine Regel herbeibringen. Seien die Elemente eines Verhältnisses allgemeine Begriffe; es ist sichtbar, dass, wenn schon im Urtheilen nur der Inhalt dieser Begriffe gedacht wird, dennoch das Urtheil eine ebenso weite Sphäre haben muss, wie die, welche beiden Begriffen gemein ist."

Es würde nicht schwer fallen, in dieser Beschaffenheit der ästhetischen Urtheile die „exemplarische Giltigkeit" der Kantischen einzelnen Geschmacksurtheile wiederzuerkennen. Dennoch herrscht zwischen Beiden ein so wesentlicher Unterschied, dass gerade dasjenige, was die Kritik der Urtheilskraft leugnet, durch die Herbartsche Auffassungsweise möglich wird, eine objektive Wissenschaft vom Gefallenden und Missfallenden. Denn die Kritik der Urtheilskraft betrachtet das Geschmacksurtheil durchaus seinem subjektiven psychischen Ursprung nach und schreibt ihm nur um desswillen und insofern Giltigkeit zu; die Herbart'sche Aesthetik dagegen sieht von der psychologischen Natur des ästhetischen Urtheils ganz ab, fasst rein den Gegenstand desselben, das Beifall oder Missfallen erzeugende objektive Verhältniss ins Auge. Wenn bei der Kant'schen Auffassung das ästhetische Urtheil dasselbe bleibt, weil sein Subjekt, so bleibt es bei der Herbart'schen identisch, weil sein Objekt dasselbe ist. „Dasselbe Verhältniss erzeugt, wie der Grund seine

*) VIII. Seite 27.

Folge stets dasselbe ästhetische Urtheil." Der Grund des Geschmacksurtheils ist wie dort subjektiv, hier ebensosehr objektiv und durch Zusammenstellung der sich gleichbleibenden Verhältnisse ist eine objektive Wissenschaft des Gefallenden und Missfallenden möglich; während der kritischen Urtheilskraft durch das Zusammenordnen der gleichbleibenden subjektiven Urtheile nur eine subjektive, also eigentlich keine Wissenschaft des Lob- und Tadelnswerthen erreichbar ist. Herbart ist hier aus einem Schüler zu einem ebenso entschiedenen Gegenfüssler Kants auf ästhetischen Gebiete geworden, wie er es durch die Objektivirung der von Kant subjektivirten Anschauungsformen auf metaphysischem Gebiete geworden ist.

Ausser diesen allgemeinen, obwohl für die Aesthetik höchst fruchtbaren Bemerkungen, welche der praktischen Philosophie vom allgemeinen Gesichtspunkte aus ihren Boden bereiten sollen, enthalten die Herbart'schen Schriften über keine der philosophischen Disciplinen weniger als über die eigentliche Aesthetik. Wir sind hier beinahe einzig auf die kurze „Einleitung in die Aesthetik" beschränkt, welche Herbart seinem Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie einverleibt hat*). Aber auch dieser karge Raum ist der eigentlichen Aesthetik nur zum Theil, vorwiegend dagegen „ihrem wichtigsten Theil, der praktischen Philosophie", vorbehalten.

Herbart beginnt hier vor Allem mit der Sonderung des Schönen von einer Reihe anderer Begriffe, welche auch ein Vorziehen oder Verwerfen ausdrücken; sodann folgt die Sonderung der Erregungen, d. i. gewisser Ausdrücke subjektiver Gemüthszustände, welche Irrthum veranlassen, wenn in ihnen die Erkenntniss des Schönen gesucht wird, und endlich ist alles Dasjenige „bei Seite zu setzen, was sich auf den Standpunkt des Zuschauers als Bewunderers oder Kritikers bezieht, der im letztern Falle Vorschriften, Imperative aufzustellen unternimmt."

Die nächste Gefahr des Schönen ist in seiner Verwechslung mit dem Nützlichen und Angenehmen zu suchen. Jenes gefällt nur

*) I. S. 124—172.

bedingt, dieses zwar unbedingt, aber ohne Vorstellung eines Gegenstandes, der uns gefalle oder missfalle. Das Letztere ergibt sich sogleich, wenn man das Angenehme oder Unangenehme, das eine Empfindung in uns ist, Andern mittheilen will, was unmöglich ist. Das Schöne dagegen gefällt unbedingt und mit der Vorstellung eines bestimmten Was, das gefällt. Dies „unbedingt" ist aber nicht so zu verstehen, als ob das ästhetische Urtheil im „psychologischem Sinne nicht eine Menge von Bedingungen hätte." Der Einwurf, es „werde eine unbedingte Beurtheilung von Verhältnissen gefordert, die gleichwohl bedingt sei durch Abstraction vom Realen, und Reflexion auf die Begriffe, die zu Gliedern der Verhältnisse dienen sollen", beruht auf einer Verwechslung. „Kein Mensch wird geboren mit der Anschauung des Unbedingten; jede wissenschaftliche Darstellung trifft ihre Vorkehrungen, um den Lernenden allmälig auf den rechten Standpunkt zu stellen. Steht er auf diesem Punkt, hat er ins Auge gefasst, was man ihm zeigt, dann erwartet man von ihm eine Entscheidung und Anerkennung, die man ihm nicht mittheilen, und die er aus keiner Prämisse folgern kann, darum heisst sie unbedingt."

Das unbedingte ästhetische Urtheil wird nicht erzeugt, nur die Hindernisse werden hinweggeschafft, die es hindern hervorzutreten. „Da das Schöne gegenständlich oder objektiv sein soll, so wird jetzt, um es zu genauerer Kenntniss hervorzuheben, nöthig, die subjektiven Gemüthszustände abzusondern, durch welche es erscheinend Prädikate bekommt, die in die verschiedensten Gattungen des Schönen zugleich eingreifen." Das Prächtige, Liebliche, Niedliche sind solche subjektive Bestimmungen, die weder dem Plastischen, noch dem Poëtischen noch dem Musikalischen ausschliessend zukomme, „wobei desshalb weder für poëtische Gedanken, noch für plastische Umrisse, noch für musikalische Töne irgend eine sie selbst betreffende Bestimmung gewonnen wird. Um das objektiv Schöne und Hässliche in der Poësie zu erkennen, müssten Unterschiede solcher und anderer Gedanken nachgewiesen, es müsste also wenigstens von Gedanken überhaupt die Rede sein. Um das objektive Schöne und Hässliche in der Plastik zu erkennen müssten Unterschiede solcher und anderer Umrisse nachgewiesen, es müsste also von Umrissen die Rede

sein. Um das Schöne und Hässliche in der Musik zu erkennen müssten Unterschiede solcher und anderer Töne nachgewiesen werden, es müsste also von Tönen die Rede sein.“ Da nun die obigen Prädikate weder von Tönen, noch Gedanken, noch Umrissen etwas enthalten, so geben sie auch nichts vom objektiven Schönen, weder in Musik noch Poësie, noch Plastik zu erkennen. „Wohl aber begünstigen sie die Einbildung, es gebe ein objektives Schönes, welchem Gedanken, Umrisse, Töne gleich zufällig seien; und dem man sich annähern könne, indem man poëtische, plastische und musikalische Eindrücke zugleich empfange, die Gegenstände aber allmälig schwinden lasse, und nur die erregten Gemüthszustände zu verlängern suche.“ Die 3. Ausgabe fügte hier noch die kräftigen Worte hinzu: „Dies ist der Weg der mystischen Anschauung! Wenn sie bekennt, das Nichts angeschaut zu haben, so hat sie beinahe Recht!“ Die Aesthetik hat keinen grössern Feind, als jenes unbestimmte Etwas, das unter dem Namen des objektiven Schönen doch aller objektiven Darstellung in bestimmten Verhältnissen, die nun entweder Ton-, Farbe-, Linien-, Flächen- oder Gedanken-, Gesinnungs- und Willensverhältnisse sein können, sich entzieht und hinter Töne, Farben, Körper und Gedanken wie hinter sinnliche Schleier übersinnlichen Gehalts zurücktritt.

Aus ihm entspringt jene Kunst, „welche in der Poësie malen, in der Musik dichten, in der Plastik tönen will, und jene alle specifischen Unterschiede verwischende Kritik, welche von jeder Kunst fordert, was sie nicht, und keiner das anrechnet, was nur sie leisten kann.“ Jene hebt alle Grenzen der Kunst auf, diese erkennt sie an, als schon im Wesen des darzustellenden Schönen begründet. Jener ist das Schöne Eins, dieser schon seiner Natur nach vielgespalten, poëtisch, plastisch, musikalisch, malerisch u. s. w.

„Jedes Werk der schönen Kunst und Natur erhebt uns über das Gemeine; es unterliegt dem gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus — durch Erregung von Affekten.“ Bald deprimirend wie im Tragischen, bald excitirend wie im Heitern, oft Komischen kann der ästhetische Gegenstand „nicht sicherer“ eingreifen, als indem er afficirt; nicht besser kann der Affekt

endigen und von ihm das Gemüth sich „reinigen" *), als durch Uebergang in das zurückbleibende ästhetische Urtheil." Aber nicht jedes Schöne muss durch Affekt wirken; „zwischen Depression und Excitation steht der ruhige Ernst," nur „darf dieses

*) In diesem Sinn versteht Herbart die Aristotelische Katharsis. Zu den S. 90. aufgeführten Schriften über die Stelle c. VI. der Aristotelischen Poetik sind, seitdem jene Bogen gedruckt worden, zwei neue hinzugekommen: Brandis, Handb. der Geschichte der gr. röm. Philos. II. 2. 2. S. 1690 ff. und Jac. Bernays: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau Trewendt (Oktob. 1857). Nach Jenem gelingt es uns, „indem wir Handlungen und Charaktere über den Bereich des Zufälligen hinaus unter der Form der Allgemeinheit auffassen, nach Abfolge dessen, was unabhängig von zufälligen Eingriffen geschehen sollte, in sich einstimmig sich entwickeln lassen, über die schmerzlichen Empfindungen der Furcht und des Mitleids zu derjenigen Freudigkeit uns zu erheben, welche alle Kunst erzeugen soll, oder jene Affekte in diese umzusetzen". (S. 1712.) Nach Diesem hat Katharsis eine wesentlich medicinische Bedeutung, und die obige Stelle ist dahin zu übersetzen: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidiger und furchtsamer) Gemüthsaffektionen." (S. 148.) Dass unter dieser keine „masslose" zu verstehen sei, sagt der Verf. selbst S. 167. Mit glänzender philologischer Combinationsgabe hat der durch seine Zusätze zum Heraklit hinreichend bekannte Verf. bei Jamblichos und Proklos Stellen aufgestöbert, die er für Reminiscenzen aus dem verlorenen Theile der Aristotelischen Poetik hält. Doch scheint sich derselbe im Irrthum zu befinden, wenn er seine Erklärung mit der Lessing'schen im ernstlichen Widerstreit befindlich glaubt, da doch nach Letzterem die Katharsis in nichts Anderem besteht, als in der „Reinigung der Seele von beiden Extremis" des Mitleids und der Furcht. (VII. S. 329. Maltz.) Eben diese Extreme des Zuviel und Zuwenig sind Lessingen der auszustossende „Krankheitsstoff," den die Tragödie entladet, um die „richtige Mitte", das „besonnene Mass der Affekte" herzustellen, auf welches Aristoteles das höchste sittliche Gewicht legt. Auch möchte es schwerlich zu rechtfertigen sein, wenn der Verf. behauptet, Lessing habe durch seine „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" die Tragödie in ein „moralisches Correctionshaus" verwandelt (S. 136), da nach der von ihm als Aristotelisch anerkannten Stelle des Proklos (S. 164) dieser selbst die durch Tragödie und Komödie massvoll befriedigten Affekte kräftige Mittel zur sittlichen Bildung nennt.

Verhältniss nicht überall verlangt werden; die Kunst würde auf diesem Wege dem Menschen wie er ist, allzuselten berühren können."

Bei der Bestimmung der Prinzipien der Aesthetik d. i. der einfachsten ursprünglichen Bestimmungen dessen, was am Objekte als solchem unwillkürlich gefällt oder missfällt, ist ein doppelter Fehler möglich; „entweder wird wegen zu weit getriebener Abstraction die Gegend überschritten, wo die Prinzipien liegen, oder wegen mangelnder Abstraction von dem, was man bei Seite setzen sollte, werden die ästhetischen Urtheile mit Erregungen von Lust und Unlust verwechselt oder doch vermischt."

1. „Das allgemeine Kennzeichen des Aesthetischen, dass es als objektiv unwillkürlich gefällt oder missfällt, findet sich an so verschiedenen Gegenständen, dass, wenn man von allen diesen Verschiedenheiten abstrahirt, nichts Objektives mehr übrig bleibt. Man hat also in der Höhe dieser Abstraktion kein Objekt mehr, woran ein ästhetisches Urtheil etwas zu bestimmen fände; das heisst, man kann in dem Inhalte des Begriffs vom Aesthetischen die Prinzipien nicht finden, sondern muss in den Umfang des Begriffes hinabsteigen, um sie zu suchen."

2. „Alle ästhetischen Gegenstände wirken bei günstiger Gemüthslage auf den Gemüthszustand. Hat man nun vom Schönen nicht abstrahirt, so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Aesthetik suchen und sie desshalb verfehlen." Zu diesen Erregungen gehört das „Erhabene, das Hübsche, Reizende, Anmuthige, Niedliche, Schmückende, Grosse, Edle, Feierliche, Prächtige, Pathetische, Rührende, Wunderbare," welche sämmtlich von der Wirkung des wahrhaft Schönen entfernt sind. Sie alle geben nur subjektive Beziehungen ab, üben eine Gewalt auf den Beschauer; fühlt aber dieser, dass das Schöne und Hässliche „ihm, dem blossen Zuschauer nichts verheisst oder droht," so fühlt er sich frei und befreit von der anfänglichen Aufregung. Er unternimmt es nun selbst an der Art der Auffassung oder an dem Gegenstande selbst zu ändern, etwas daran zu rühren und zu rücken. „Es fragt sich, ob der Gegenstand dabei gewinnt oder verliert. Der classische Gegen-

stand würde verlieren. Hiebei übt also derselbe eine neue Gewalt, eine scheinbare Kraft sich zu widersetzen, gegen den Zuschauer aus." Der Zuschauer wird bewundern. Gewinnt aber der Gegenstand durch die Veränderung und legt Fehler ab, so wird der Zuschauer Kritiker. „Hier ist der Ursprung jener Aesthetik, welche die Kritik des Geschmacks heisst, und deren Unsicherheit zu dem Satze Anlass gab, man müsse über den Geschmack nicht streiten." Die Urtheile fallen nämlich verschieden aus, je nachdem ein verschiedenes Licht auf den Gegenstand geworfen, — wenn er mit verschiedentlich getheilter und wechselnder Aufmerksamkeit betrachtet wird. Hiegegen können grosse und vielfach zusammengesetzte Gegenstände der Natur und Kunst sich niemals ganz sichern: sie rechnen vielmehr oft selbst darauf der Zuschauer werde vieles hinzudenken, vieles hineinlegen; hiemit überlassen sie vieles seiner Apperception, welche gar mannigfaltig nach Individualitäten und Stimmungen auszufallen pflegt. Ueberdies haften solche Werke an irgend einem Stoffe; und in die Kritik mischt sich eine Menge von Fragen, ob der Stoff passend, ob die Vortheile, welche er darbieten konnte, im Kunstwerke benutzt sind. Das Alles lenkt ab von der eigentlichen Auffassung des Schönen; und es zeigt sich wie schwierig es ist, durch das Anschauen von Kunstwerken den Geschmack zu bilden, ohne ihn zu verwirren oder eigensinnig zu machen. Von dem Unfug der „Geschmackslehren" ist Herbart weit entfernt. Zwar nimmt die Kritik „wo sie nicht durch Widerspruch gestört wird, eine imperative Form an, und sucht die verschiedenen Vorschriften in ein System zu bringen," aber diese würde sich der Künstler gern gefallen lassen — sobald die Kritik von zulänglichen Gründen anhebt. „Aber, heisst es in der 3. Ausgabe an dieser Stelle, darin liegt der Fehler, dass man sich früher mit Befehlen an die Person wendet, ehe man mit logischer Pünktlichkeit die Musterbegriffe aufgestellt hat, in welchen die Person das objektive Schöne und Gute deutlich erkennen würde. Nicht von Mustern, sondern von Beispielen, nicht vom Einfachen und Klaren, sondern vom Effectuellen, vom Zusammengesetzten, Vieldeutigen, zufällig Gegebenen ist die Kritik ausgegangen; und begehrt nur unsichere vielleicht selbst gehaltlose, vom eigentlichen Guten und Schönen

schon abgelenkte Abstractionen als Regeln geltend zu machen." Nicht dass sie Regeln, sondern dass sie nicht die wahren Regeln aufgestellt, war der Fehler der Geschmackskritik. Sie muss es dann hinnehmen, dass „der freie, der geniale Mensch sich ihren Regeln zu entziehen sucht. Durch Originalität will er ihr nun seinerseits imponiren. Und nicht immer wird der Zweck verfehlt. Sitten- und Kunstgeschichte zeigen oft genug den Kampf zwischen der Regel sammt ihrer Autorität und dem Streben, sie zu überspringen und ihre Beispiele zu überbieten *)."

Da nun, wie vorher erwiesen, „alle einfachen Elemente, welche die allgemeine Aesthetik nachzuweisen hat, nur Verhältnisse sein können, indem das völlig Einfache gleichgiltig, d. i. weder gefallend noch missfallend ist," so muss nun eine Uebersicht dieser Elemente vorläufig stattfinden. Die gefallenden und missfallenden sind entweder Willens- oder andere Verhältnisse. In jenem Fall sind sie sittliche, in diesem ästhetische im engern d. i. in unseren Sinne des Wortes. Dort ist die Rede „von einzelnen Acten des Wollens und von deren Verhältnissen gegen einander," hier von andern gleichviel welchen Objekten, wenn sie nur ein gefallendes oder missfallendes Verhältniss unter und zu einander haben. So wenig bei dem ästhetischen Verhältnisse überhaupt, so wenig kommt es hier beim Willens- und bei den ästhetischen Verhältnissen im engern Sinne darauf an, „dass solches und anderes Wollen wirklich vor sich gehe (solche und andere Objekte wirklich existiren) sondern auf die Begriffe von solchem Wollen (solchen Objekten) und auf die Beurtheilung der Verhältnisse, welche es (sie) bilden würde (n), wenn es (sie) wirklich vorhanden wäre (n)."

Dieser Verhältnisse sind beim Wollen nach Herbart fünf, deren eines zwischen dem Willen und der über ihm ergehenden Beurtheilung, das zweite zwischen zwei wirklichen Wollen im selben Menschen rücksichtlich ihrer Stärke, das dritte zwischen dem Wollen des Einen und seiner Vorstellung des Wollens eines Andern, das vierte zwischen zwei wirklichen Wollen Verschiedener

*) I. S. 136.

die absichtslos und das fünfte eben solcher die absichtlich in Conflikt gerathen, Statt. Sie führen der Reihe nach die Namen der innern Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwollens, des Rechts und der Billigkeit. Insofern sie als unwirkliche Bilder von Wollen dem wirklichen Wollen als Muster dienen sollen, führen sie alle zusammen den Namen Ideen, und als auf des Menschen Thun und Lassen bezügliche, praktischer Ideen. Herbart versucht streng darzuthun, dass es ihrer weder mehr noch weniger geben könne, und dass die aufgezählten die Möglichkeit unbedingt gefallender und missfallender sittlicher Elementarverhältnisse erschöpfen. „Keinen grössern Fehler kann es geben, als wenn man irgend eine der praktischen Ideen einzeln heraushebt, um die blos um ihretwillen nothwendigen Anordnungen zu erforschen.“ „Nur wer die aufgestellten Ideen zusammenfassen und gleichmässig in sich wach zu erhalten sich bemüht, der wird in ihnen jene sanfte Führung finden, von der Plato spricht, freilich aber nicht jene gewaltsame Nöthigung, an die man sich seit Kant's kategorischem Imperativ so gewöhnt hat, dass sie noch immer, trotz vielen Widerspruches, der dagegen erhoben worden, für etwas Unleugbares pflegt gehalten zu werden.“

Es gehört nicht hieher gegen die Behauptung, das jene fünf den Kreis praktischer Ideen erschöpfen, keine von ihnen weder ab-, noch eine hinzugenommen, am wenigsten aber eine aus dem Kreise der übrigen als die eigentlich ethische herausgehoben werden dürfe, Zweifel auszusprechen*). Wirklich sind mit Ausnahme der Idee des Wohlwollens die übrigen Verhältnisse des Willens keineswegs so specifischer Natur, dass sie nicht auch an allen übrigen Objekten vorkommen könnten. Die Harmonie

*) Hartenstein (Grundb. der eth. Wissen.) hat es gethan, indem er die Idee der Vollkommenheit hinwegliess. Auch Trendelenburg: Herbarts praktische Philosophie und die Ethik der Alten. Abh. d. Berl. Akad. der Wiss. 1856. Und Verfasser dieses hat in dem Aufsatze: Die ethischen Richtungen der Gegenwart. Oesterr. Bl. f. Lit. u. K. Jahrgang 1851 Nr. 19 durch eine Kritik sämmtlicher Ideen darzuthun versucht, dass die Idee des Wohlwollens die specifisch ethische, alle übrigen dagegen nur allgemeine ästhetische Ideen seien.

zwischen dem Willen und dessen Beurtheilung ist nur ein besonderer Fall des unbedingt gefallenden Verhältnisses der Harmonie überhaupt, angewandt auf Glieder, denen eines ein Wollen, das andere dessen Beurtheilung ist. Die Vollkommenheit findet überall Statt, wo Objekte rein ihrer Grösse nach verglichen werden und ebenso lassen das Missfallen am Streit und an dem Unvergoltenbleiben einer absichtlichen Wohl- und Wehethat sich aus dem weit allgemeinerem Missfallen ableiten, das überhaupt jede Störung des allgemeinen Gleichgewichts begleitet. Nur die Idee des Wohlwollens, obgleich auch sie unter das allgemeine ästhetische Verhältniss der Uebereinstimmung fällt, zeichnet sich durch eine specifische Qualität ihrer Verhältnissglieder, die schlechterdings nirgends anders als am Willen wieder zum Vorschein kommen kann, aus. Wie sie nach Herbarts eigener Lehre dasjenige Verhältniss ist, das der praktischen Einsicht ihren eigentlichen Gehalt gibt, so liesse sich erweisen, dass in ihr allein der wahre ethische Kern, aber nicht in ihrer Form, sondern in ihrem Gehalt zu suchen und die Ethik demnach eigentlich dadurch von der Aesthetik unterschieden sei, dass jene der Aesthetik der Gehalt, die Aesthetik dagegen der Ethik die Form zu geben hat. Allein dies würde uns an diesem Orte zu weit abführen. Thatsache ist nur, dass während Herbart der praktischen Philosophie die Vollendung ihrer Aufgabe, die sittlichen Elementarverhältnisse aufzustellen zuerkennen zu dürfen glaubte, die eigentliche Aesthetik dieses Vorzugs kaum in anderer Weise sich rühmen darf, als dass sie dieselbe als ihr Ziel ins Auge gefasst hält. Neben den „sittlichen Verhältnissen, welche sich in einer weiteren Sphäre, nämlich in der der Poësie wiederfinden, indem sie ganz vorzüglich ihren Stoff in den menschlichen Verhältnissen hat, trifft man in der Poësie noch eine Menge anderer, dem täglichen Leben, den Betrachtungen über menschliche Schicksale, den politischen und religiösen Vorstellungsarten, der gesammten Natur abgewonnener Verhältnisse, welche bis jetzt weder bestimmt noch aufgezählt sind, und sich daher nicht mit Genauigkeit aufzeigen lassen*)."

*) I. Seite 146.

Aber auch andere ästhetische Elemente finden sich, die „theils nicht einer besondern Kunstgattung eigen, theils nicht aus der Erfahrung herstammend, vielmehr als unabhängig von den Gegenständen anzusehen sind, bei denen sie vorkommen.“ So mögen zwar die Säulenordnungen nach mancherlei Versuchen ausgewählt sein, aber „keine Naturprodukte haben die Vorzeichnung gegeben, auch nicht die Auswahl bestimmt.“ Symmetrischer Bau zeigt sich in den Formen der edleren Thiere, in der Architektur, Metrik, im Parallelismus der Verse und im Gleichklang des Reims. Die Musik hat weder ihren mannigfaltigen Rhythmus, noch ihre harmonische Grundlage aus der Erfahrung empfangen; diese Grundlage bleibt gleich für alle Instrumente und für den Gesang und für die Mannigfaltigkeit dessen, was man auszudrücken beabsichtigt. „Alles dies fordert auf zu solchen Abstractionen, in welchen das Besondere der Naturdinge wie der Kunstwerke als zufällig bei Seite zu setzen ist, um nur die ästhetischen Elemente hervorzuheben; gleichviel wo und zu welchen Einheiten verbunden sie vorkommen.“

„Die ästhetischen Elementarverhältnisse zerfallen in zwei Hauptclassen; ihre Glieder sind entweder simultan oder successiv. Man erkennt dies am leichtesten in dem Unterschiede der Melodie und Harmonie; überdies zeigt die Musik sehr klar, dass die kunstreichsten Verwebungen entstehen können, wenn mehrere Reihen des successiven Schönen sich zugleich dergestalt entwickeln, dass fortwährend simultan die Forderungen der Harmonie erfüllt werden *).“

Das simultane Schöne gehört dem Raume, der Malerei, Plastik, und den entsprechenden Naturgegenständen, ausserdem auch der Musik (in der Harmonie) und der Poësie im Dramatischen an, wo „mehrere Schauspieler zwar nicht zugleich reden, aber zugleich auf der Bühne stehend, fortwährend ihre Charaktere und ihre Absichten vergegenwärtigen.“ Es ist fast überflüssig

*) Darauf beruht die Analogie der Musik mit der Malerei, welche, wie im zweiten Theile soll entwickelt werden, beide Schönheiten zweier Dimensionen zum Gegenstande haben.

zu bemerken, dass hier eine Verwechslung der dramatischen Poësie mit ihrer theatralischen Darstellung durch die Schauspielkunst sich eingeschlichen hat. „Anderentheils nimmt auch das Räumliche Bewegung an, und hiemit Succession; wie in den mimischen Künsten," wo es dann jedoch, wie zugesetzt werden muss, aufgehört hat, den Charakter einer einfachen Kunst zu tragen. „Das successive Schöne ist vorherrschend in der Poësie. Sie schildert Empfindungen in Bewegung, Charaktere in Handlung, selbst die Situationen nicht ganz als stillstehend. Unter allen Künsten fällt sie mit ihren Produktionen die längste Zeit aus." „Aber schon hieraus erhellet zum Theil die Schwierigkeit, ästhetische Verhältnisse, deren Glieder der Zeit noch weit getrennt sein können, mit Bestimmtheit anzugeben."

Leichter zu bestimmen und besser gekannt sind „wegen ihrer Einfachheit die Verhältnisse in dem, was durch die beiden höhern Sinne unmittelbar gegeben wird, in den Farben und Tönen*)." Dabei gilt die Bemerkung, dass von Raum und Zeit möge abstrahirt werden, was bei Farben, die stets in bestimmten Gestalten erscheinen, schwerer ist, als bei Tönen, bei deren Zugleichklingen, die Zeit in der Regel nicht in Betracht kommt. Sehr nahestehende Töne sowie Farben bilden keine ästhetischen, am wenigsten gefallende Verhältnisse. Bei den sanften Uebergängen der Farben kommt „durch die successive Auffassung, das Fortgleiten des Blicks" schon das Zeitliche mit in's Spiel. Dazu kommen bei den Farben die „bekannten Contraste einfarbiger zugleich gesehener grösserer Flächen" für die Töne „die harmonischen und disharmonischen Verhältnisse zugleich und anhaltend klingenden Töne." „Die letzteren sind die einzigen mit beinahe vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente." Auch in Ansehung des Successiven besitzt die Musik in ihrer Tonleiter ein genau bestimmtes und geschlossenes Ganzes, während der musikalische Periodenbau sich einer genauen Angabe seiner möglichen Formen fast eben-

*) Ueber die ästhetischen Elementarverhältnisse der Farben vergl. die vortrefflichen Bemerkungen von H. C. Oersted: Naturlehre des Schönen. Aus dem Dänischen von H. Zeise. Hamburg R. Kittler. 1852.

sosehr zu entziehen scheint, als der rhetorische*)." Aus dem Allem geht hervor, welchen hohen Werth Herbart im Gegensatze gegen alle neueren Aesthetiker der musikalischen Aesthetik zugestanden habe. Der Weg, den diese betreten und seit Jahrhunderten eingehalten hat, ist ihm der allein nachahmenswerthe in allen Künsten. Auch die eingestandene Schwierigkeit, die möglichen Formen des musikalischen Periodenbaus anzugeben kann ihn darin nicht irre machen. Denn diese trifft nur die Angabe der Formen, nicht diese selbst. Nach wie vor liegt alle Schönheit des Periodenbaues der Musik in diesen Formen, wenn sie sich auch nicht, wie die ruhenden Verhältnisse der Harmonie vorher berechnen und mathematisch fixiren lassen. Gerade die Musik ist ihm der vollgiltigste Beweis, dass alle Schönheit sowie die musikalische nur in Formen**) beruht. Zur wahren Lebhaftigkeit steigert sich seine meist so ruhige wissenschaftliche Sprache, wenn er in der Anmerkung zu dem vorangehenden Paragraph auf die Einwendung zu reden kommt, deren „Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht:" dass die Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle der Töne bestimmen (und zwar einzig und allein bestimmen) nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik seien, und aus ihnen bloss lästige Einförmigkeit hervorgehen könne, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Seele und Bedeutung zu geben wüsste. Wie? ruft Herbart aus „so muss also wohl gar die Harmonie sich aus dem Gebiete der Aesthetik vertreiben lassen? So muss der Choral,

*) I. S. 151.

**) Eduard Hanslick's scharfsinnige Schrift „Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854" 2. Aufl. 1858 hat dafür in Bezug auf die musikalische Aesthetik einen neuen Beleg geliefert, der um so mehr Beachtung verdient, als der Verf. ursprünglich von Herbart ganz entgegengesetzter philosophischer Grundlage ausgegangen, durch die Macht der Thatsachen auf Resultate geführt wird, die mit obiger Lehre Herbarts vollkommen zusammenstimmen: Vgl. d. Vfs. Recension über Hanslicks Schrift. Oest. Bl. für Lit. u. K. Jahrg. 1854 Nr. 47 so wie desselben Rec. der gegen Hanslick gerichteten Schrift v. A. W. Ambros, Ueber die Grenzen der Musik und Poesie. Prag 1856. in denselb. Blätt. Jhrg. 1855 Nr. 49.

der freilich beinahe einzig auf der Harmonie beruht, wenigstens durch sie erst schön wird, sammt der darauf gewendeten Kunst eines Sebastian Bach und seiner Geistesverwandten, wohl dem Vorwurfe lästiger Einförmigkeit unterliegen! Und weil der Rhythmus ebenfalls das Unglück hat, durch Zahlen bestimmt zu sein, so muss er vermuthlich mit der Harmonie in die gleiche Verbannung gehn! In der That, derjenige darf vom schaffenden Geiste des Künstlers reden, der so die Elemente der Kunst misshandelt! Mag jene Seele und Bedeutung bei grossen Künstlern gross, bei schlechten gering sein: jedenfalls soll hier davon abstrahirt werden, denn es ist von den Elementen und dem Grade der Genauigkeit die Rede, womit sie bestimmt sind. Der Geist des Künstlers kann daran nichts ändern!"

Ueberall sehen wir Herbart den streng objektiven Charakter des Schönen festhalten. Was gefällt, nicht wie der Künstler beschaffen ist, dem das Gefallende sein Dasein verdankt, ist der Gegenstand der Aesthetik. Leben, Seele, Bedeutung sind Eigenschaften des schaffenden Künstlers, nicht des geschaffenen Werkes. In diesen liegen nichts als bestimmte unverrückbare Elemente der Schönheit vor, die der Geist des Künstlers zwar zu finden und zu verbinden, an denen er aber nichts zu ändern vermag! Auch dem Künstler ist das Schöne ein Gegebenes, nicht ein von ihm Gemachtes. Seine Thätigkeit ist die eines Entdeckers, nicht eines Erfinders. Eine fertige Inselgruppenwelt, liegt das Ganze der ästhetischen Verhältnisse vor ihm, das er, ein neuer Cook, mit geübtem Auge dem Blicke der harrenden Mit- und Nachwelt aufschliesst.

Die Folge davon ist, dass einer im Geiste Herbarts gehaltenen Kritik das Werk überall das erste, der Urheber des Werks erst das Zweite sein muss. Ihr Ziel ist Beurtheilung, nicht Geschichte des Werks zu liefern. Nicht ob er Das, was er schuf, wollte oder wollen konnte, sondern ob das, was er schuf, gefällt und gefallen muss, zu prüfen ist ihre Aufgabe. Alle subjektiven Erregungen vom Eindruck, des Schönen absondernd verliert sie das künstlerische Subjekt über dem Objekte der Kunst aus dem Auge. Subjektlos urtheilend ist ihr auch das Kunstwerk subjektlos; wie das ästhetische Urtheil ohne indivi-

duelle Einmischung durch Naturnothwendigkeit hervorspringt, ohne dass wir nach seinem psychologischen Ursprunge fragen, so betrachten wir auch das Kunstwerk als ein gegebenes, unbekümmert, durch wessen und ob durch einen Willen oder durch blinde Naturmacht es sei hervorgerufen worden.

Die sogenannte historische Kritik ist der vollendete Gegensatz dieser ästhetischen. Während diese sich nur an das Bild, unbekümmert um dessen Realität wendet und darüber leidenschaftslos ihr Urtheil fällt, heftet jene sich an die Existenz und weckt dadurch zugleich Zu- oder Abneigung. Das Dasein des Werkes ist ihr eigentliches Problem, nicht das So oder Anderssein; und statt wie diese zu beweisen, dass das für classisch erklärte nicht anders habe sein-sollen, begnügt die historische Kritik sich darzuthun, dass es nicht anders habe sein können. Ihr Wesen ist „historisches Begreifen," das Wesen der ästhetischen Kritik „ästhetisches Beurtheilen." Diese vergisst dem Künstler über dem Werke, jene das Werk über seinem Ursprung.

Wir dürfen sagen, dass Herbart allein in einer vom Taumel eines romantischen Historismus berauschten Zeit dieser echten ästhetischen Richtung unverbrüchlich treu geblieben ist. Während die mystische Aesthetik des 19. Jahrhunderts über das Schöne und die Kunst in Ausdrücken philosophirte, in welchen kaum noch ein leiser Anklang an das eigentliche Wesen derselben, an Töne, Farben, Umrisse, Silben-, Wort- und Gedankenmasse übriggeblieben war, hielt nur Herbarts Aesthetik sich einfach an Dasjenige, ohne welches der Tonkünstler keine Musik, der Maler kein Gemälde, der Bildhauer, Architekt und Poët weder Statuen, noch Gebäude, noch Gedichte hervorbringen würde. Seine Aesthetik blieb dem Künstler nahe, von dem alle Kunst stammt, während die Stubenästhetik seiner Zeit die Künstler in dem Masse von sich stiess, als sie sich von ihnen entfernte. Es ist darum doppelt beklagenswerth, dass Herbart, wichtigern Dingen seine Aufmerksamkeit zuwendend, zur wirklichen Durchführung einer Aesthetik in seinem Sinne nie gelangt ist. Vielleicht hätte sie der Entfremdung Einhalt zu thun vermocht, welche aller Bemühungen der neuern Aesthetik ungeachtet, sich als das Orakel der Kunst

hinzustellen, zwischen Kunstphilosophen und eigentlichen Künstlern immer mehr Platz gegriffen hat. Der Künstler, gewohnt, mit Farben, Tönen, Umrissen, Worten und Gedanken umzugehen, suchte vergebens Belehrung in Werken, in welchen von dem Gesuchten nur mit stolzer Geringschätzung gesprochen oder völlig geschwiegen wurde. Was Wunder, wenn er endlich die unfruchtbare Bemühung aufgab! In einer Aesthetik im Herbart'schen Geist hätte diess ihm nicht wiederfahren können. Wir hätten dann nicht das traurige Schauspiel, dass dieselben Geister, denen wir die höchsten Schöpfungen der neuern Kunst verdanken, der Aesthetik zum Trotz oder wenigstens ohne Rücksicht auf selbe schufen, und dass eine Zeit, die an empirischer Kenntniss des Schönen aller Zeiten und Völker reicher ist, als jede andere, an philosophischer Erkenntniss desselben selbst hinter die Anfänge im Alterthume hinabgesunken ist.

Die weitere Darstellung Herbarts beschränkt sich auf kurzgefasste Andeutungen. Er nennt Raum und Zeit als die Quellen sehr vieler in alle Künste einfliessender ästhetischer Verhältnisse unter welchen die symmetrischen sich am leichtesten bestimmt unterscheiden lassen. „Sie finden sich schon zwischen Punkten in gleichen Abständen, zwischen der Peripherie des Kreises und dem Mittelpunkte, in Parallelogrammen, bei den Linien der zweiten Ordnung, am meisten bei der Ellipse, bei allen durch Umdrehung um eine Axe entstandenen Körpern. Sie finden sich bei gleichen Zeiteintheilungen und fast bei allem, was Rhythmus, was Takt und Silbenmass heisst." Der Rhythmus kommt (seiner Natur nach) nicht selbstständig, sondern stets in Verbindung mit sichtbaren und hörbaren Gegenständen vor. Der Raum mit seinen drei Dimensionen ist, besonders wenn bei einfarbigen Gegenständen wenigstens Licht und Schatten zu Hilfe kommen, weit ergiebiger für die Aesthetik, als die Zeit. Die Werke der Baukunst beweisen, „wie viel der blosse Parallelismus, in Verbindung mit dem rechten Winkel, mit den Unterbrechungen der geraden Linie durch leere Distanzen, mit dem Vor- und Zurücktreten und mit sehr wenigen anderen Gestalten vermöge*)." Bei den Blumen

*) Der Verfasser hofft im zweiten Theil zu zeigen, wie alle einfachen Künste sich durch Analogie aus den Dimensionen des Raumes und der Zeit her-

zeigt sich „die Kreisform in unendlichen Abwechslungen." „Die einfachsten Umrisse fassen höchst zusammengesetzte Verhältnisse, wenn Figur in Figur liegt." Viele dieser Verhältnisse werden erst successiv, so wie umgekehrt viele successive gleichsam „räumlich" wahrgenommen. „Am Ende jeder Darstellung der successiv fortschreitenden Künste schwebt ein Ganzes vor uns, dessen Theile eine Art von räumlicher Proportion besitzen müssen, obwohl wir allmälig zu ihrer Kenntniss gelangt sind." So z. B. bei den rhetorischen Perioden, deren „Umrisse offenbar erst am Ende, bei der Zusammenfassung des Vorgetragenen können bemerkt werden." Mitunter wird die Symmetrie „ignorirt, wo sie sich nicht unmittelbar aufdringt." Der Bildhauer wählt niemals die Stellung des Soldaten von dem Unteroffizier. Er „verhüllt" die Symmetrie, aber er erlaubt sich das nur dort, wo „die Regel gesichert und über allen Zweifel erhaben ist, voraussetzend, Jedermann wisse, wie die Abweichungen auf das Regelmässige zurückweisen." Stände die Nase des Menschen so schief, wie in der perspektivischen Zeichnung, so würde sich mit einer solchen weder Maler noch Bildhauer befassen wollen. Die Abweichung setzt den festen Punkt voraus und nur darum sind die plastischen Darstellungen unendlich mannigfaltig, weil sie sämmtlich als abweichend von der verborgenen Symmetrie angesehen werden. Die „weitreichendste" Formel zur Erklärung der Schönheit ist: „am Regelmässigen zu verlieren, um es wieder zu gewinnen." Ein grosser Theil der effektreichsten Darstellungen beruht auf diesem spielenden Fallenlassen des Regelmässigen, das eben, wenn es gar nicht mit der Absicht unternommen wird, zuletzt doch wieder auf dasselbe zurückzuführen, leicht zu den schlimmsten Ausartungen der Kunst verleiten kann. Diese ästhetischen Elemente bieten uns die Erfahrung nicht blos an Naturgegenständen, sondern auch im Laufe des täglichen Lebens im Ueberfluss. Käme es uns auf den „Vorrath" an, so würden Malerei und Plastik an Figuren,

leiten und wie namentlich Architektur und Rhythmik, Malerei und Musik, Plastik und Poesie analoge nach den drei Dimensionen des Raumes aufsteigende Paare je die ersten den räumlichen, die zweiten den zeitlichen angehöriger Künste bilden.

Poësie an Charakteren, Handlungen, Situationen niemals Mangel leiden, die Schwierigkeit zeigt sich erst „im Absondern des Gemeinen, Unbedeutenden und dessen, was in den Zusammenhang nicht passt.

Je entschiedener bei dieser Auffassung das Schöne nur in der Form gesucht wird, desto mehr erhebt sich die Frage nach dem Stoffe, an welchem diese Form sich darstellen soll. Denn „jede Kunst bedarf eines Stoffes, an welchem ihre Formen sich ausprägen sollen, und es gibt für sie Bedingungen, unter welchen ihre Darstellungen aufgefasst und gewürdigt werden." Daher steht der bisher geforderten Abstraktion, welche nur ästhetische Elemente und diese von einander gesondert auffassen soll, eine mannigfaltige Determination gegenüber. Das Schöne oder Hässliche kann zugleich noch auf andere Weise als Gegenstand eines Vorziehens und Verwerfens gedacht werden; als nützlich oder belustigend, oder als schädlich, gefährlich, anstrengend, Trauer und Schmerz erregend, flüchtig verführerisch u. s. w. d. h. es kann in verschiedener Beziehung einer mehrfachen Schätzung unterliegen. Zwischen diesen und der ästhetischen kann ein solcher Conflict eintreten, dass es Pflicht werden kann, etwas, was seiner Form wegen vorgezogen wird, seines Stoffes wegen zu verwerfen. „Ist der Stoff zu spröde, sind die Bedingungen zu schwer zu erfüllen, so entsteht für die meisten Künste die Frage: wozu denn überhaupt die Existenz des Kunstwerkes nöthig sei? Es ist erlaubt hierauf verneinend zu antworten und die Kunst liegen zu lassen." Der wichtige Einfluss dieses Satzes auf die Frage, nach dem Verhältniss der Kunst zu andern Pflichtkreisen, ist augenscheinlich. Weit entfernt die Kunst als Kunst dadurch ihr fremdartigen Geboten zu unterwerfen, macht gerade diese Beschränkung der Kunst auf die blosse Form sie als solche frei; nur der Stoff nicht die Form unterliegt ethischen Geboten und Verboten. Zugleich aber verwahrt sich die Ethik gegen die Gutheissung alles und jedes künstlerischen Produkts, indem sie möglicher Weise aus höheren Rücksichten den Gebrauch des Stoffes untersagt, an welchen die Ausübung gewisser Kunstformen gebunden ist. Indem sie den Schaden zu verhüten sucht, legt sie doch der Kunst als solcher keine Fessel an, wagt sich mit ihren Anordnungen nicht auf ein Feld, das ihr nicht angehört.

Nur eine einzige der Kunstlehren verwehrt durch die Natur des Stoffes sie liegen zu lassen. Der Stoff der Tugendlehre, der Mensch, ist einmal vorhanden; die Auffassung des Werks geschieht mindestens im eigenen Gewissen; das Missfallen schon an der mangelnden Tugend ist unvermeidlich; und dieses Missfallen ist das bleibendste unter allen Motiven menschlicher Handlungen und Gesinnungen. Es ist ein gegebener Gegenstand; Kunstwerke hingegen sollen erst werden; oder es gab doch eine Zeit, in welcher ihre Produktion unterbleiben konnte und vielleicht sollte. Der Stoff konnte unbearbeitet bleiben; der Künstler konnte sich anders beschäftigen, er konnte seine Neigung bezwingen. Mit der Rücksicht auf den Stoff treten andere als bloss ästhetische Rücksichten ein. Seine Kenntniss wird „theils durch Erfahrung gewonnen, theils durch Psychologie.“ Die Metaphysik, die Kenntniss des Wirklichen und die Ethik, die Wissenschaft vom zu Sollenden erhalten einen Einfluss auf die Kunstlehre, den sie auf die allgemeine Aesthetik nicht haben durften. Die Neigung, die Kenntniss, die Pflicht üben Einfluss auf Wahl, Behandlung oder Abweisung des Stoffes. „Zwar dem echten Künstler darf man Glück wünschen, wenn er wenig von blosser Willkür und dagegen desto mehr Begeisterung, in sich spürt. Aber die Begeisterung kennt weder ihren Ursprung, noch ihre Bildungsstufen; sie allein bringt selten ein Kunstwerk zur Vollendung; am wenigsten ist sie im Stande Aesthetik zu lehren.“ „Die Reflexionen grosser Künstler sind durchgehends weit mangelhafter und einseitiger als ihre Werke.“ „Während nun das vollendete Kunstwerk, nachdem sein Werth entschieden ist, seine Existenz durch sich selbst rechtfertigt, erscheint es vor dieser Entschiedenheit als etwas Entbehrliches, zufällig Entstandenes; dessen Urheber eine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, die man der Arbeit, wozu er sich entschlossen hatte, füglich versagen kann. Daher bedarf die Willkür dieses Entschlusses (wofern nicht vom blossen Zeitverderbe die Rede ist) einer Gunst, welche selten durch das Schöne allein und den darauf gelegten Werth kann erreicht werden. Wenigstens wo uns zur Betrachtung des Werks eine länger andauernde Aufmerksamkeit zugemuthet wird, da fordern wir im Aufmerken unterstützt zu werden durch Abwechs-

lung: wir fordern Unterhaltung." Diese macht daher häufig einen Nebenzweck des Schönen aus, „so pflegt sich die Poësie an eine Fabel zu lehnen und der Maler und Bildhauer wählt gern einen recht ergreifenden Moment aus der Mitte der Fabel, besonders wo er nicht durch den Reichthum seiner Darstellung (wie in der Landschaft, in welcher das Auge lustwandelt) den Beschauer zu fesseln hofft." Aber nicht blos Unterhaltung, auch „Reizendes, Theilnahme Weckendes, Imponirendes, Lächerliches wird dem Schönen beigemischt, um dem Werke Gunst und Interesse zu schaffen." Das für sich ruhige ästhetische Urtheil wird von den mannigfaltigsten subjektiven Erregungen des Gemüths begleitet, und das Schöne selbst „erlangt dadurch gleichsam verschiedene Farben," es wird anmuthig, prächtig, tragisch, komisch und kann alles dies werden. Die Kunst wird vielfältiger dadurch, aber sie geräth auch durch Missbrauch der genannten Zusätze in die Gefahr zu entarten: „dann nämlich, wenn sie über dem blos Interessanten das Schöne vergisst." Der Eintritt dieses Fehlers verräth sich durch den Mangel eines bleibenden Eindrucks, einer bleibenden Hochschätzung. „Denn alles fremdartige Interesse erkaltet sehr bald; ja die Gunst die es Anfangs verschaffte, verwandelt sich gar leicht in den Verdruss über das willkürliche Machwerk, welches sich anmasste mit unseren Gefühlen sein Spiel zu treiben. Die ästhetischen Urtheile allein besitzen den Vorzug der unveränderlichen Dauer, und ertheilen ihn dem Gegenstande, der ihnen entspricht*)."

„Der Stoff und das ihm eigene Interesse dient in der Regel zum Verbindungsmittel, gleichsam zum Gerüste für ein sehr mannigfaltiges daran gefügtes Schönes." Nur sehr selten ist die Einheit eines Kunstwerkes „ästhetische Einheit," und sie allgemein dafür zu halten führt auf sehr falsche Spekulationen. „Ein Gemälde enthält ästhetische Verhältnisse der Farben; diese bestehen wieder für sich; sie hätten selbst ohne bunte Färbung (in getuschter Manier oder im schwarzen Kupferstiche) erscheinen können. Es enthält endlich ästhetische Verhältnisse in den dargestellten Gedanken; diese sind poëtischer Art; vielleicht vom

*) S. 163.

Dichter entlehnt, oder sie können doch durch Worte abgesondert von dem sie begleitenden räumlichen Schönen, ausgesprochen werden." Der Werth des Gemäldes aber beruht nicht allein auf der „Summe" jener verschiedenartiger Schönheiten, sondern auch auf deren „schicklicher Verbindung:" z. B. dem tragischen Gedanken entspricht das düstere Colorit, dem heiteren Stoff das helle u. s. w. „Allein dies Schickliche ist dennoch, ästhetisch betrachtet, etwas Untergeordnetes, und welches vielmehr an der Beschaffenheit des Stoffes hängt, als an irgend einer Gattung des in ihm dargestellten mannigfaltigen Schönen." Die Farbe weist nicht auf die Zeichnung; die gefällige Form nicht hin auf den Gedanken; dieser ebensowenig auf das Ebenmass der Figuren; „der vielseitig gebildete Geist des Künstlers war es, der alle diese Schönheiten an Einer Stelle versammelte." Die Begeisterung nun bedarf zu diesem Geschäft keiner Aesthetik, denn sie trifft von selbst das Rechte, aber diese ist am Platze „wo der Künstler bedenklich wird," wo er sich in Reflexionen verwickelt, die er nicht zu endigen, in Fragen, die er nicht mit Sicherheit zu lösen weiss! Aesthetik ist nicht sowohl für die höchsten, als vielmehr die mittleren Stufen und Bedingungen der Produktion vom Vortheil.

Ueber das Abweichende seiner ästhetischen Ansichten von den gewöhnlichen war Herbart sich vollkommen bewusst. Er selbst muntert diejenigen, die mit den seinen zuerst bekannt werden, auf, sich eine unbefangene Prüfung auch anderer Meinungen vorzubehalten. Seine §. 111—114 entwickelte Eintheilung der Poësie trägt das unverkennbare Gepräge der Absicht, den Gegenstand nicht erschöpfen zu wollen; während §. 112 die epische und dramatische Poësie betreffend beinahe wörtlich dem Aristoteles entlehnt ist. Im §. 115 kommt er zum Wesen der Kunst und führt zur Vergleichung mit der seinen die alte Ansicht an, dass die Kunst in der Nachahmung bestehe. Sogleich entstünden die Fragen: was für einen Werth die blosse Nachahmung des Gleichgiltigen und Schlechten habe? welcher Künstler wohl werde blosser Nachahmer sein wollen, da ja Alle das Nachgeahmte zu übertreffen, zu vergrössern und mit der kühnsten Phantasie der wirklichen Welt zu entrücken suchten; was denn endlich

unsere heutige Musik nachahme, die schlechterdings kein Vorbild der Natur antreffe und die, wo sie es unternehme, etwas zu malen, von ihrer Würde herabsänke? Die Untauglichkeit des Prinzips der Nachahmung für die Kunst verrathe sich von selbst, wenn man bemerke, dass in der Nachahmung ein Reiz zur Lebensthätigkeit liege. Die Kunst des schnödesten Possenreissers komme hierin oft der Kunst des edelsten Dichters sehr nahe und eine reine gemeine Tanzmusik zeige oft sogar deutlicher als die erhabenste Fuge, was die Musik nachahme: nämlich „den Fluss der menschlichen Bewegungen, Vorstellungen und Empfindungen.“ „Mit einem Wort: es ist der psychische Mechanismus, den alle Künstler aus demselben Grunde studiren sollten, aus welchem die Maler und Bildhauer sich das Studium der Anatomie angelegen sein lassen — nicht um das Schöne, sondern um das Natürliche hervorbringen zu lernen. Denn diese Art von Natürlichkeit, welche den Lauf des psychischen Mechanismus nachahmt, ihm entspricht und eben dadurch ihn anregt, fordert man von dem Kunstwerke zuerst und das drückt man populär so aus: „das Kunstwerk soll lebendig sein und belebend wirken.“ Aber, fährt Herbart fort, aus demselben Grunde aus welchem Plato die Dichter nicht in seiner Republik dulden wollte, und der ist in der That nur der, dass der Lebensreiz der Natürlichkeit dem Schlechten ebensowohl als dem Schönen und Guten eigen ist — muss man das Prinzip der Nachahmung in der Aesthetik zwar „nicht ganz verwerfen, aber unterordnen.“ Dies geschieht zwar nur allmälig, aber es geschieht: „Mit den homerischen Göttern wird heut zu Tage Niemand mehr Glück machen; auch das Schicksal ist auf unseren Bühnen nicht einheimisch; und wenn die Kunst wird völlig sich gereinigt haben, dann wird Niemand mehr Bedenken tragen, die praktische Philosophie in die Mitte der Aesthetik zu stellen.“

Bei dieser Strenge unseres Denkers in Betreff der Scheidung des reinen Schönen von allen dasselbe begleitenden und das Gemüth des Beschauers in Anspruch nehmenden Zusätzen darf es uns nicht befremden, die gleiche auch in Anbetracht der Sonderung der Kunstgattungen angewandt zu sehen. Es liegt am Tage, dass das Kunstwerk, von dem eine grosse Wirkung aus-

gehen soll, die Auffassung nicht zerstreuen, das Urtheil nicht theilen dürfe. Er unterscheidet nun:

Architektonik	schöne Gartenkunst
Plastik	Malerei
Kirchenmusik	unterhaltende Musik
classische Poësie	romantische Poësie.

Auf der einen Seite stehen hier offenbar Kunstgattungen, „die sich von allen Seiten zeigen, und der Untersuchung darbieten;" auf der anderen solche, „die etwas ins Halbdunkel stellen, keine Vollständigkeit des Nachforschens gestatten, wohl aber allerlei Verzierung sich aneignen mögen, wenn man wegen des Zusammenhangs mit dem Ganzen nur nicht zu genaue Rechenschaft fordert." Jene Classe „fordert die Kritik heraus, vor der nur die seltensten und höchsten Kunstschöpfungen bestehen," die zweite „gewinnt Liebhaber und Bewunderer, welche rühmen, sich eines heitern Spiels erfreut, von gemeiner Sorge befreit, ja zum Unendlichen gehoben gefühlt zu haben; daher es am Ende fast zweifelhaft scheint, welche von beiden Classen dem Ideal näher steht." Allein „nur diejenigen können zweifelhaft werden, die es der Kunst zur Pflicht zu machen, dass sie etwas ausdrücken solle." Für den, der den reinen Werth der Kunst in die schöne Form selbst setzt, und nicht in den Ausdruck eines irgend wie stofflich interessirenden Gehalts entsteht kein Zweifel, welche Gattung von Kunstwerken dem Schönheitsideal näher oder welche vielmehr einzig rein schöne Werke seien. Dieses bestätigt sich um so mehr, da „gerade dort, wo es darauf ankommt, das Höchste auszudrücken, wo es also die Kunst nicht erniedrigen kann, sich zum Zeichen für etwas ausser ihr herzugeben, bei religiösen Gegenständen der echte Künstler an sich selbst die strengsten Ansprüche macht, und sich am wenigsten erlaubt, in fremdartige Verzierungen auszuschweifen." Dennoch darf die Strenge gewisser Kunstgattungen nicht die Kunst selbst beschränken. Sucht einerseits die Kunst gegenüber der Natur Wahrheit und Leichtigkeit: so verschmäht sie, wo die Natur nicht ihr nothwendiger Massstab ist, auch nicht Schmuck und Putz, um sich neu und geistreich zu zeigen. Der Stil aller Nationen und Zeiten muss ihr dabei dienstbar sein und, setzen wir hinzu, auch alle

Kunstgattungen. Denn wir können nicht beistimmen jener obigen Gegenüberstellung, nach welcher auf der einen Seite blos Strenge auf der andern blos Verzierungslust und Streben nach Leichtigkeit und Natürlichkeit herrschen solle. Wir können nicht einsehen, warum es nicht ebensogut eine Architektur geben könne, deren Stil in dieser Hinsicht der romantischen, wie eine Gartenkunst, die der classischen Poësie entspräche. Wenigstens liegt weder in dem Wesen der einen noch der anderen Kunstgattung etwas, das von vornherein verböte, nicht ebensowohl die Strenge der reinen Form, wie die Zwanglosigkeit der dieselbe begleitenden, reizenden und rührenden Zusätze walten zu lassen. Ebensowenig dürfte die reine Form sich der Plastik ausschliesslich zu-, der Malerei ein für alle Mal absprechen lassen, wenn auch zugegeben werden mag, dass die letztere durch die Zuthat der Verhältnisse der Farbe, deren jede für sich noch einen besondern Reiz für das Auge als einzelnes Element herbeiführen mag, jenen begleitenden Zusätzen im Gemüth und dadurch der Gefahr, die reine Schönheit zu übertönen, mehr ausgesetzt seien, als jene. Auch der Gegensatz zwischen Kirchen- und unterhaltender Musik scheint uns nicht scharf genug, weil wir uns ganz wohl eine streng formschöne nicht auf Unterhaltung als nächsten Zweck berechnete Musik denken können, die gleichwohl nicht Kirchenmusik ist, z. B. in der Symphonie und umgekehrt auch die Kirchenmusik wie die Erfahrung beweist besonders im neuern Italien einer Verzierungslust unterworfen ist, die im übeln Sinn an Dasjenige mahnt, welches Herbart als romantische Poësie der classischen gegenüberstellt. Aber die Unterscheidung selbst zwischen diesen beiden Behandlungsarten, die durch alle Künste und Kunstgattungen durchgehen, ist ebensotreffend als festbegründet. Das strenge Formschöne und die Verbindung desselben mit subjektiven Erregungen, welche letzteren so hoch steigen können, dass sie das reine ästhetische Urtheil im Zuschauer oder Zuhörer ersticken, sind die ewigen Gegensätze, in welchen sich wie alle Kunst und Kunstgattungen, so die Künstler und Kunstwerke aller Zeiten und Völker bewegen. Auf sie lässt sich Alles zurückführen, was die alte und neuere Aesthetik unter den Benennungen des Hohen und Niederen, des Antiken und Modernen, des Classischen und Roman-

tischen, des Heidnischen und Christlichen, des Strengen und Weichen, des Naiven und Sentimentalen und schon Plato unter der Bezeichnung des reinen und gemischten intellectuellen und sinnlichen Schönen unterschieden hat. Das Eine entspringt aus Vergleichung, also mit Nachdenken und Urtheil, das Andere aus Sinnen und Gemüthsreiz im weitesten Umfange; das Eine ist kalt und nie, das Andere hitzig und stets von Affekten deprimirender und excitirender Art begleitet. Das Eine entspringt aus der blossen Betrachtung der Verhältnisse des Objekts, das Andere durch Einmischung der grössern und geringern sinnlichen oder Gemüthsreizbarkeit des Subjekts; das Eine wendet sich an den Menschen als gleich, das Andere an Jeden, als vom Jeden verschieden beschaffenes Wesen; in dem Einen findet der Mensch als Mensch, in dem Andern Jeder sich als Einzelnen wieder; das Formschöne ergreift den Menschen als Geist-das gemischte Schöne denselben als sinnliches Doppelwesen. Aus Form und Stoff gemengt bedarf es auch zu seinem Genusse des geformten Stoffleibes. Dahin gehören alle räthselhaften Wirkungen, die uns oft bei formell unbedeutenden Kunstwerken beschleichen, dahin die geheimnissvolle Anhänglichkeit, die uns selbst an das Missgebildete knüpft, wenn es uns auf eine Weise durch Rührung, Reiz, Seelenausdruck, oder tiefe Gemüthlichkeit gefesselt hat. Das gemischte Schöne erschöpft die Aesthetik nie, weil es sich auf individuelle Bedingungen stützt, die sich der allgemeinwissenschaftlichen Betrachtung entziehen. Es ist aber zugleich weit wirksamer, als das reine, weil es keiner Abstraction, keiner Erhebung, keines Abstreifens des irdischen Einzelmenschen bedarf, weil es gerade das nachsichtig schützt, was die strenge Formästhetik als individuelle Schwäche unerbittlich verurtheilt. Es ergreift den ganzen Menschen, während das Formschöne nur einen Theil, freilich den besseren. Es wirkt neben dem Psychischen, auch physisch und der grösste Theil seiner Bedingungen ist nicht in der Aesthetik, sondern in der Physiologie zu suchen. Auf reinen Vorstellungen beruht der Effekt des Formschönen, auf den „Nerven“ der der gemischten Schönheit. Die Nerven lachen, weinen, rühren, reizen und begehren; der Geist betrachtet und urtheilt. Dort haust das Interesse, hier der kühle Verstand.

Die formschöne ist die männliche, die gemischte die weibliche Schönheit. Jene erkennen wir an, diese lieben, bewundern, vergöttern und verkennen wir.

Mit der Unterscheidung des reinen Form- und des durch subjektive Erregungszuthat versetzten Schönen hat sich Herbart einen unvergänglichen Platz in der Geschichte der Aesthetik erworben. Wie spielend lösen sich von diesem Gesichtspunkte aus die tausendfachen Räthsel, welche die gewöhnliche Erfahrung in wunderlicher Divergenz der ästhetischen Ansichten uns täglich in den Weg wirft. Das consequent festgehaltene Vorbild der Musik, in welcher die beiderseitigen Wirkungen der strengen allgemeinen Form und des individuellen Eindrucks sich am leichtesten sondern lassen, hat seinen Scharfsinn dabei geleitet. In der Wirkung des einzelnen Tons liegt das individuelle, in der Wirkung des Verhältnisses der Töne unter einander das reine Formelement der Tonkunst. Auf jener beruht alles Reizende, Rührende, Schmelzende, Lockende, Verführerische, auf diesem allein alles Schöne der Musik. Es versteht sich, dass dabei von ihrem rhythmischen Elemente, das nicht ihr als Musik, sondern einer zweiten mit ihr verbundenen einfachen Kunst, der Rhythmik angehört, abgesehen werden muss. Im einzelnen Tone liegt der subjektive, im Verhältniss der Töne der objektive Eindruck der Musik. Nach dem Vorwalten des einen oder des anderen gliedern sich ihre entgegengesetzten Stilarten. In der strengen Musik waltet der objektive, in der leichten, gefälligen oder rührenden, schmelzenden der subjektive Charakter vor; die classische Musik wirkt mehr durch ihre Form, die romantische mehr durch den Zauber der einzelnen Töne. Dieser Unterschied fällt mit dem gewöhnlich angegebenen der melodiösen und harmoniösen Musik nicht zusammen. Vielmehr besteht ohne Melodie und Harmonie gar keine Musik. Beide Ausweichungen nach der Seite der Melodie wie nach der der Harmonie können sowohl innerhalb der strengen als innerhalb der vorzugsweise reizenden und rührenden, Musik stattfinden, insofern sich das Vorwiegen des melodischen oder des harmonischen Elements bald mit dem Schönen des objektiven, bald mit dem Zauber des subjektiven Eindruckes der Musik vereinigt. Diese Eigenschaft der Musik wiederholt sich in allen Künsten. Es gibt eine Malerei,

die vorzüglich durch die objektive Schönheit ihrer Linien, Flächen und Farben verhältnisse so gut wie eine, die vornehmlich durch den subjektiven Reiz einzelner Umrisse und einzelner Farbentöne wirkt. Jene sucht die Wirkung des Ganzen, diese den Effekt der einzelnen Theile. Jene gehört der classischen diese der romantischen Richtung an, die sich nicht wie man fälschlich behauptet hat, durch Hervorhebung der Zeichnung einer- und des Colorits andererseits unterscheiden. Beide kennen den Werth der Farbe, nur sucht die classische Malerei die Wirkung der Farbenverhältnisse, die romantische den Effekt der einzelnen Farben. Jene wirkt durch Harmonie aller, diese durch das Vorherrschen einer durch sich selbst das Auge reizenden, entweder ausnehmend grellen oder ausnehmend düstern Farbe. Der zweite Theil dieses Werkes wird es unternehmen, die Beweise hiefür wie die Durchführung des Prinzips durch alle Künste und Kunstformen zu führen. Die Zurückführung des Schönen auf ein reines Formschöne, und dessen auf objektive Verhältnisse gibt der Aesthetik ein ganz neues Feld und eine neue Methode. Da sie nicht mehr von psychologischen Bedingungen abhängt, so gelangt sie auf ein rein objektives Gebiet gefallender und missfallender positiver Qualitäten, deren Auffindung und Aufzählung das lang fortgesetzte Werk gemeinschaftlicher Anstrengungen werden kann. Wie die Musik die harmonischen und disharmonischen Verhältnisse ihrer Töne, so entdeckt jede Kunst für sich im Weiterschreiten die gefallenden und missfallenden Verhältnisse des ihr eigenthümlichen Gebiets. Indem demselben Verhältnisse stets dasselbe ästhetische Urtheil folgt, wird zwischen den Entdeckungen der Einzelnen Uebereinstimmung und allgemeingiltige Festsetzung objektiver Verhältnisse als Schönheiten der einzelnen Künste möglich. Jede Kunst schafft sich gleichsam ihre eigene Aesthetik, weil ihr eigenes Gebiet ihr gehöriger Schönheit. Die allen gemeinsame Wissenschaft registrirt nur das Gemeinsame und ordnet das Zusammengehörige. Für die sich gleichbleibenden Verhältnisse wird ein sich gleichbleibender Ausdruck von dem objektiv unveränderlichen Bestande, eine objektiv bleibende Wissenschaft möglich. Sowohl der Begriff als das Gebiet und der künftige Fortschritt der Aesthetik als Wissenschaft gewinnt da-

durch eine feste Begrenzung. Nach dem Beispiele der Harmonielehre der Musik liegt selbst der Gedanke an mathematische Fixirung der gefallenden und missfallenden Verhältnisse in den übrigen Künsten nicht zu fern, wenn gleich die Realisirung desselben schwer zu behebenden Schwierigkeiten unterliegen möchte. Haben doch Perspectivlehre und descriptive Geometrie in den zeichnenden Künsten ebenso wie die Messkunst in der Architektur, die Metrik in der Poësie den Beweis geliefert, dass wenigstens ein Theil der diesen Künsten zugehörigen Verhältnisse einer exacten wissenschaftlichen Begründung ebenso fähig als deren bedürftig ist.

Rechnen wir nun noch hinzu, dass die neuere Naturforschung der ganzen Natur immer mehr den Gedanken unaufhörlichen Formenwechsels unterschiebt, wie sehr müssen die Aussichten einer Aesthetik wachsen, die ihre ganze Bedeutung in der Auffindung und Aufstellung bleibend gefallender Formen sucht. Wenn die ganze Naturwissenschaft sich in Morphologie verwandelt, wieviel verspricht sie der Aesthetik zu leisten, die sich als eine Morphologie der Schönheit ankündigt! Die Geologie wie die Krystalllehre, die Botanik wie die Zoologie handeln von Formen, die der wechselnde Stoff annimmt, deren Typus bleibt, während das Hineingeformte durch Anderes ersetzt wird. Was unter diesen Formen unbedingt gefällig und missfällig, mit anderen Worten, was schön was hässlich sei, kann als eigenthümliches Gebiet der reinen Formwissenschaft des Schönen nicht verweigert werden.

Es kann auffallend erscheinen, dass dieser so bestimmt gefassten Aufgabe gegenüber, welche die Herbartsche Aesthetik stellt sich nur Wenige vergleichsweise an den Versuch einer Lösung gewagt haben. Ausser Griepenkerl*), Bobrik**), Lazarus***) und in entfernterer Weise Oerstedt†) und Zeising††) wüssten

*) Lehrb. der Aesthetik. Braunschweig 1827.

**) Freie Vorträge über Aesthetik. Zürich. 1834.

***) Das Leben der Seele. 2. Bd. Berlin 1856.

†) Naturlehre des Schönen. Aus dem Dänischen. 1852.

††) Neue Proportionslehre des menschl Körpers 1852 und Aesth. Forschungen. Frankfurt 1855.

wir fast Niemanden von eigentlichen Aesthetikern zu nennen, der den von Herbart vorgezeichneten fruchtbaren Weg selbstständig verfolgt hätte. Ein Hauptgrund davon möchte in der so sehr vom Gewöhnlichen abweichenden Behauptung, dass das Schöne nur in Verhältnissen beruhen soll, zu suchen sein. Wenigstens ist dieser Punkt überall dort, wo sich Denker, die sonst im Kampf gegen die herrschende Philosophie in einer Reihe mit Herbart standen, über seine Aesthetik erklärten, der vornehmste Gegenstand des Tadels gewesen. Bolzano*) fand es „dunkel, warum und wienach wir Alles, was sich auf den Standpunkt des Zuschauers als Bewunderers oder Kritikers bezieht, bei Seite setzen müssten," obgleich er selbst gesteht, dass „was die Erregungen, die wir von dem Begriffe des Schönen ausschliessen sollen, bedeuten sollen, sich wohl noch verstehen lasse**)." Es scheint ihm also entgangen zu sein, dass Herbart auch jenen Zustand eigenthümlicher Spannung des Gemüths, in den uns die Bewunderung sowie die Kritik eines Kunstwerkes versetzt, mit unter die subjektiven Erregungen rechnet. Den weiteren Einwurf „es sei zu befürchten, dass auch wenn wir Alles, was Herbart hier verlangt, also nebst dem Erwähnten auch noch das Nützliche, das Angenehme und das Sittliche ausscheiden, immer noch mehr zurückbleiben werde, als der Begriff des Schönen verlangt," begründet der tiefsinnige Denker durch die Frage: „Denn bleibt nicht immer noch alles Dasjenige zurück, was uns gefällt, erst wenn wir die Mühe des deutlichen Durchdenkens, des Messens und Rechnens darauf verwendet haben, und gehört denn das unter das Schöne?" Dieser Einwurf, der schlagend wäre, kann durch die Bemerkung beseitigt werden, dass die „vollendete Vorstellung" des gefallenden Verhältnisses, deren Resultat das ästhetische Urtheil ist, darum noch „kein deutliches Durchdenken desselben" sein müsse. Vielmehr bezieht sich die „Vollendung" dieser Vorstellung nur auf deren Vollständigkeit, nicht auf deren Deutlichkeit, welche ja die gewöhnliche Raschheit, mit welcher das ästhetische Urtheil erfolgt, nicht einmal zulassen würde. Die Haupteinwendung jedoch knüpft

*) Ueber den Begriff des Schönen. Prag 1843.

**) Ebend S. 76.

Bolzano erst an Griepenkerl's in Herbarts Namen aufgestellte Erklärung, „dass das Schöne nicht dem Stoffe eigen, sondern einzig in den Verhältnissen, die er in sich bilden lässt, begründet sei." Der Hervorbringer des Schönen, sagt der Verfasser, oder der Künstler richtet sich nach gewissen Vorbildern; die höchsten werden Ideen genannt. „Sie sind nicht Begriffe gewöhnlicher Art, die sich durch die Angabe ihrer einzelnen Merkmale bestimmen liessen." „Das Wohlgefallen, das sie erregen, fordert den Künstler auf, sie in einem Bilde nachzuahmen. Schön heisst nun im Allgemeinen Alles, was gefällt; wahrhaft schön, was nicht das einemal schön, das anderemal hässlich erscheint. Wird nun das unwandelbar Wohlgefällige durch das Wort Idee bezeichnet, so ergibt sich die Erklärung: Schön ist das Nachbild, das seinem Vorbilde, der Sammlung aller Ideen gleicht." Diese Erklärung liefert ein Beispiel, wie sehr man dem Meister Unrecht thun könne, indem man ihn für den Schüler verantwortlich macht. Bolzano bemerkt sehr richtig, dass diese Erklärung viel mangelhafter sei, als es diejenige geworden wäre, die sich aus Herbarts Andeutungen hätte zusammenstellen lassen, wenn man auch schlechtweg nur gesagt hätte: Schön ist, was uns gefällt, ohne nützlich, angenehm oder sittlich zu sein. Es ist ebenso treffend, wenn er weiter bemerkt, es sei eben nicht nothwendig, dass wir, um etwas schön zu finden, erst voraussetzen, dass es beabsichtigte Nachbildung eines Vorbildes sei. Denn sonst müsste die Idee, das unwandelbar Wohlgefällige, der selbst Schönheit zugestanden wird, wieder ein Vorbild haben u. s. w. Aber dass es eine „unrichtige" Voraussetzung sei, dass das Schöne lediglich auf Verhältnissen beruhe, folgt aus dem Allen keineswegs. Wie kann der Stoff, frägt Letzterer, ganz gleichgiltig sein, da wir doch auch an ihm, je nach der Beschaffenheit seiner Wahl Beschaffenheiten wahrnehmen, die bald einer Regel, deren Befolgung wir zu erwarten berechtigt waren, entsprechen, bald wieder nicht entsprechen. Er gesteht damit dem Stoff selbst Zusammengesetztheit, ja sogar eine Regel der Zusammensetzung desselben zu und findet eben den Grund der Nichtgleichgiltigkeit des Stoffes in dieser Regel seiner innern Anordnung. Es drängt sich auf, dass diese Beschaffenheit des Stoffes keine stoffliche mehr, son-

dern eine Formeigenschaft sei. Allerdings ist ein einer Regel gemäss angeordneter oder nicht angeordneter Stoff nicht mehr gleichgiltig, d. h. seine Anordnung ist es nicht, das innere Verhältniss, das zwischen den Theilen desselben stattfindet. Statt daher obige Behauptung zu entkräften, wird sie durch diese Widerlegung nur noch mehr bestättigt. Was immer den Stoff ästhetisch bedeutungsvoll macht, sind Formverhältnisse an demselben und können nichts Anderes sein; er, abgesehen von jeder an demselben stattfindenden Form, ist ästhetisch gleichgiltig. Die „Regel" auf welche der Gegner Herbarts sich beruft, ist selbst nichts Anderes als Ausdruck eines gewissen Verhältnisses zwischen Theilen. Was eine Folge von Tönen ästhetisch werthvoll macht, sind ihre harmonischen Intervalle, während der einzelne Ton (der reine Tonstoff) zwar das Gehör angenehm oder unangenehm afficirt, aber weder ein Urtheil des Beifalls noch des Missfallens erweckt. In jenen, nicht in diesem muss die rein musikalische Schönheit, der objektive Eindruck der Musik, in dem subjektiv sinnlichen Reiz des einzelnen Tons muss die sinnliche Beimischung zum rein ästhetischen Wohlgefallen erkannt werden.

Dieser Erklärung, dass das Schöne nur in der Form zu suchen sei, ist im Wesentlichen, insofern nemlich die Form selbst als Ausdruck einer Regel abgesehn von deren übriger Beschaffenheit erscheint, Bolzano*) selbst beigetreten, während Lotze**) und Trendelenburg***) den ethischen Inhalt von der reinen Form nicht trennen zu dürfen geglaubt haben. Jener erklärt nemlich †) den schönen Gegenstand als einen solchen, „dessen Betrachtung allen in ihren Erkenntnisskräften gehörig entwickelten Menschen ein Wohlgefallen und zwar aus dem Grunde zu gewähren vermag, weil es ihnen weder zu leicht ist, noch auch die Mühe des deutlichen Denkens verursacht, nach Auffassung einiger seiner Beschaffenheiten einen Begriff von ihm zu bilden, der sie die übrigen, erst durch die fernere Betrach-

---

*) Ueber den Begriff des Schönen Prag 1843, und über die Eintheilung der schönen Künste. Ebend 1849.

**) Ueber die Idee der Schönheit. Göttingen 1845. Ueber die Bedingungen der Kunstschönheit. Ebend. 1847.

***) Niobe oder über das Schöne und Erhabene. Berlin 1846.

†) A a. O. S. 30.

tung wahrnehmbaren Beschaffenheiten errathen lässt, hiedurch aber ihnen die Fertigkeit ihrer Erkenntnisskräfte zu einer mindestens dunklen Anschauung bringt." Er führt damit das Schöne im Wesentlichen auf ein dunkel erkennbares Regelmässige zurück, während Lotze*) die Schönheit als leicht überschauliche Zweckmässigkeit scheint verstanden wissen zu wollen. Zwar ist nach ihm die von der Zweckbeziehung abhängige Uebereinstimmung zwischen Stoff und Gedanken die erste Voraussetzung, ohne welche die Welt uns widersinnig erscheinen würde und wir haben keinen Grund, den Dingen dafür zu danken: „wo dagegen jene von der Zweckbeziehung unabhängigen Eigenschaften, Kräfte und Ereignisse, die ganze Seitenverbreitung des Zufälligen, obwohl ihr keine Aufgabe gestellt ist, dennoch sich in ihrer Gestalt, ihrem Benehmen und ihrem Erfolge dem Sinne jener höchsten Gedanken anschliesst, da finden wir überall den freien Genuss einer die Nothwendigkeit überbietenden Schönheit." In ihr ist der Widerspruch zwischen Form und Gedanken gelöst, selbst wo die Welt den innern Zwiespalt des Seienden und des Sollenden gefahrlos ertragen könnte, hat doch eine innigere Versöhnung beider sich gebildet. Trendelenburg aber, das Wohlgefällige für den Sinn, das Uebereinstimmende für den Verstand von einander sondernd, findet dort erst das Schöne, wo „die Befriedigung des Sinnes und die Befriedigung des Begriffs und der Vorstellungen sich begegnen," so dass „das Schöne im Wahren sich gründe, und das Wahre ins Schöne sich kleide," und „die freie Empfindung des Guten nicht fehlen darf**)."

Wer möchte darin den Versuch verkennen, dem philosophischen Realismus, der das Sein von dem Sollen so scharf geschieden hält, durch das Dazwischenschieben des Schönen eine Abrundung zu geben? Der Betrachtung des Schönen sind wie Lotze treffend sagt***) Ansichten nicht förderlich, die entweder durch Leugnung der selbstständigen Wirklichkeit des Stoffs das eine Glied des Gegensatzes zwischen Stoff und Gedanken tilgen, oder

*) A. a. O. S. 28.
**) A. a. O. S. 29.
***) A. a. O. S. 14, 16, 18.

die Versöhnung beider vergessend, sie in zu weite Entfernung aus einander rücken. Jenes ist der Fehler der idealistischen, dieses der einseitig realistischen, Sein und Sollen ohne Beziehung auf und für einander auseinander fallen lassenden Systeme. Nur wo das Eine mit dem Andern durch die Idee des weltbeherrschenden ethischen Zweckes in Verbindung gesetzt wirklich ist oder doch erscheint, ist eine ästhetische Weltanschauung möglich." Ob damit auch eine Aesthetik? Oder nicht vielmehr jene erst durch eine Aesthetik? Beide sind ohne Zweifel noch von einander unterschieden. Die Aesthetik sucht das Gefallende, die ästhetische Weltanschauung erblickt es realisirt in dem zweckbeseelten Ganzen des Welt- oder Geschichtsorganismus. Dieser gefällt die Welt; jene forscht und bestimmt, wodurch sie gefällt und gefallen muss. Die Angabe der Summe der unbedingt und nothwendig gefallenden Verhältnisse ist der Zielpunkt der Aesthetik.



DRUCK VON JOSEF STÖCKHOLZER V. HIRSCHFELD.

Berichtigungen.

XIX. Z. 17. v. u. st. Cbaracteristischen l. Characteristischen; XXI. Z. 3. v. u. st. 567 l. 665) 7. Z. 11. v. u. st. ἀμίκτοῖ l. ἀμίκτοι; 10. Z. 4. v. u. st. ober l. oder; 14. Z. 9. v. u. st. μετρον καὶ τὸ μετριον l. μέτρον καὶ τὸ μέτριον; 19. Z. 12. v. u. st. σωφροςύνη l. σωφροσύνη; 19. Z. 10. v. u st. υβρις l. ὕβρις; 23 Z. 2. v. u. st. ἀχρωματός καὶ ᾀ σχημάτισος l. ἀχρώματος τε καὶ ἀσχημάτιστος; 23. Z. 1. v. u. st. ὄῦσα l. οὖσα; 25. Z. 14. v. u. st. τῆδέ l. τῆδε; 25. Z. 4. v. u. st. ἐραςὴς l. ἐραστής; 27. Z. 5. v. u. st. ἀ πορροὸν l. ἀποῤῥοήν; 29. Z. 8. v. u. st. Geheihen l. Gedeihen; 40. Z. 12. v. u. st. δὂν l. ὄν; 42. Z. 8. v. o. st. κοινωνί l. κοινωνία; 59. Z. 2. v. u. st. το ὅλον l. τὸ ὅλον; 75. Z. 9. v. o. st. ehrenrübrig l. ehrwürdig; 81. Z. 3. v. u. st. Ἐποποιία l. Ἐποποιΐα; 88. Z. 7. v. u. st. είναι l. εἶναι; 88. Z. 3. v. u. st. τέλοσ l. τέλος; 92. Z. 7. v. u. st. Tagödie l. Tragödie; 102. Z. 3. v. u. st. ἀνὰξίον ἐστι l. ἀνάξιον ἐστι; 102. Z. 2. v. u. st. ἀνὰξίον l. ἀνάξιον; 103. Z. 12. v. u. st. δὶπλοῦν l. διπλοῦν; 103. Z. 6. v. u. st. κάθαρβις l. κάθαρσις; 106. Z. 3. v. u. st. ποιῆσκι l. ποιῆσαι; 110. Z. 9. v. u. st. βελτιους l. βελτίους; 110. Z. 3. v. u. st. πρὸσ l. πρὸς; 110. Z. 2. v. u. st. φασιν l. φασὶν; 117. Z. 3. v. u. st. §. 99 l. I. 94; 118. Z. 18. v. u. st. ἔμμετρος l. ἔμμετρος; 121. Z. 3. v. u. st. mit Pergamus l. und Pergamus; 128. Z. 2. v. u. st. umgekebr l. umgekehrt; 132. Z. 2. v. u. st. ἐἶναι l. εἶναι; 138. Z. 2. v. u. st. ἑτερα l. ἕτερα; 148. Z. 3. v. u. st. γὄρ l. γὰρ; 148. Z. 5. v. u. st. ὰ l. ἅ; 148. Z. 4. v. u. st. Philoste. Ope. l. Philostr. Opp.: 154. Z. 3. v. u. st. Maleranche l. Malebranche; 165. Z. 9. v. u. st. unvollständig oder gar nicht gelingt l. unvollständig gelingt; 169. Z. 9. v. u. st. onmin l. omnem; 170. Z. 4. v. o. st. erkannt l. erkennt; 171. Z. 9. v. u. st. Platze der Aesthetik l. Platze in der Aesthetik; 172. Z. 10. v. u. st. Es l. Sie; 178. Z. 8. v. u. st. wissenschaftlicher l. wissenschaftlich; 179. Z. 1. v. u. st. unsittlich l. um sittlich; 180. Z. 13. v. o. st. vollkommene l. willkommene; 180. Z. 13. v. o. st. eben so l. diese eben so; 190. Z. 6. v. o. st. Vieldeutung l. Vieldeutigkeit; 191. Z. 9. v. u. st. gibt l. gilt; 195. Z. 16. v. o. st. desto mehr l. je näher desto mehr; 195. Z. 14. v. u. st. Blau aber l. Blau; aber; 198. Z. 10. v. o. st. Kunst l. Musik; 200. Z. 2. v. o. st. eine oder mehrere l. einer oder mehrerer; 200. Z. 5. v. o. st. keiner l. einer; 200. Z. 7. v. o. st. mitleidswendiger l. mitleidswürdiger; 203. Z. 21. v. u. st. Schönach l. Schönaich; 203. Z. 21. v. u. nach 1750 zuzusetzen: schrieb Gottsched; 203. Z. 15. v. u. st. Ohne l. Ohne Namen; 203. Z. 9. v. u. st. Schubert l. Schubart; 204. Z. 7. v. o. st. Stein-

bach l. Steinbart; 205. Z. 10. v. u. st. eine l. einer; 208. Z. 13. v. o. st. Wesen l. Wahre; 212. Z. 1. v. u. st. »wohlausgerechten« l. »wohlausgerechneten;« 214. Z. 10. v. o. st. zukommen l. zukomme; 215. Z. 6. v. o. st. deutschen l. Deutschen; 215. Z. 1. v. u. st. A. Grimm l. an Grimm; 221. Z. 4. v. u. st. Von l. Vor; 224. Z. 1. v. o. st. Element l. Elements; 275. Z. 7. v. u. st. natürlicben l. natürlichen; 276. Z. 5. v. u. st. ourminds l. our minds; 276. Z. 3. v. u. st. of de world l. of the world; 281. Z. 12. v. o. st. haben *) l. haben; 281. Z. 18. v. o. st. sich l. ich; 281. Z. 19. v. o. st. was, Schönheit l. was der Schönheit; 283. Z. 1. v. o. st. zur l. zu; 283. Z. 14. v. o. st. dieser l. diese; 285. Z. 8. v. u. st. ebenso mehr l. ebenso sehr; 287. Z. 2. v. u. st. Ritter III. S. 485 l. III. S. 485; 287. Z. 1. v. u. st. S. 539 l. Ritter S. 539; 288. Z. 6. v. o. st. Hutcheson, der l. Hutcheson, Einer der; 407. Z. 6. v. o. st. vereinzelte l. Vereinzelte; 415. Z. 14. v. u. st. schöpferischens l. schöpferischen; 428. Z. 8. v. u. st. ἐποιῆσα l. ἐποιησα; 429. Z. 20. st. noch l. nach; 438. Z. 13. v. o. st. Tonausklang l. Ton ausklang; 457. Z. 9. v. u st. kaliegone l. Kaligone; 478. Z. 4. v. o. st. des sittlichguten l. des Sittlichguten; 485. Z. 1. v. o. st. exoterische l. esoterische; 537. Z. 6. v. o. st. der Geist l. an Geist; 551. Z. 8. v. u. st. idealischen l. idealistischen: 561. Z. 1. v. u. st. erkann l. erkannt; 617. Z. 10. v. o. st. dssz l. dass; 618. Z. 2. v. u. st. hönnte l. könnte; 620. Z. 4. v. o. st. bleibt die l. die; 627. Z. 16. v. u. st. anders l. Anderes; 628. Z. 11. v. u. st. Begeisterung l. Begeistung; 633. Z. 10. v. u. st. lals l. als; 659. Z. 6. v. u. st. ihm l. ihn; 674. Z. 6. v. u. st. vollKommen l. vollkommen; 683. Z. 10 v. o. st. wesentliches l. Wesentliches; 687. Z. 7. v. u. st. unzuführen l. anzuführen; 692. Z. 13. v. u. st. formellem l. Formellem; 707. Z. 1. v. u. st. Erhe- l. Erha-; 730. Z. 5. v. u. st. umgekeht l. umgekehrt.

